ax
600

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

V781
B562e

Music Library

This book must not
be taken from the
Library building.

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

http://archive.org/details/expositiondelath00bthi

EXPOSITION
DE LA THÉORIE
ET DE LA PRATIQUE
DE LA MUSIQUE

EXPOSITION
DE LA THÉORIE
ET DE LA PRATIQUE
DE
LA MUSIQUE,

Suivant les nouvelles découvertes.

Par M. DE BETHIZY.

SECONDE ÉDITION

Corrigée & augmentée par l'Auteur.

A PARIS,

Chez F. G. DESCHAMPS Libraire,
rue S. Jacques, aux Associés.

M. DCC. LXIV.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

PRÉFACE.

METTRE à la portée du commun des Lecteurs la Théorie de la Muſique, & leur donner dans un grand détail les régles de la Compoſition, voilà ce que je me ſuis propoſé & ce que je crois avoir exécuté dans cet Ouvrage.

La Théorie de la Muſique a fait de grands progrès par le moyen des nouvelles découvertes. Réduite auparavant aux calculs des intervalles, elle eſt devenue un ſyſtême lumineux, où l'on remonte à l'origine de la Mélodie & de l'Harmonie, où la ſucceſſion de certains accords qu'on appelle fondamentaux eſt fixée & détermine celle des autres accords, où les régles de la Compoſition ſont fondées, non ſur le ſeul jugement de l'oreille, mais ſur des raiſons qui contentent l'eſprit.

Quelle obligation les Muſiciens & les Amateurs n'ont-ils pas à l'Auteur de ces découvertes? Et avec quel empreſſement devroient-ils tâcher d'en profiter? Beau-

A66887
VM81
B562e
Music
lib.

coup d'entr'eux néanmoins les ignorent encore. Quelques-uns même en font peu de cas, parce que sans elles on a fait & l'on fait de bonne musique. D'autres sans les connoître les admirent d'après ceux qui les connoissent, & bornés à un éloge stérile négligent par paresse de les apprendre, ou rebutés après quelques tentatives abandonnent une étude qui leur paroît trop épineuse.

Quand les nouvelles découvertes ne seroient d'aucune utilité pour la Pratique, tout Compositeur, homme d'esprit, ne devroit-il pas faire tous ses efforts pour s'en instruire? Tout homme d'esprit ne doit-il pas être curieux d'appercevoir les raisons de ce qu'il fait? N'est-ce pas pour lui un plaisir, un honneur? Sans cette connoissance, si belles & si régulieres que soient ses productions, il n'est qu'un artiste habile; avec cette connoissance il est un artiste sçavant. Car on n'est véritablement sçavant dans un art, que lorsqu'on en voit les régles dans les principes de théorie qui en sont les sources.

Mais on se trompe, lorsqu'on pense que les nouvelles découvertes ne servent point à la Pratique. Par leur moyen elle est devenue beaucoup plus aisée & plus sûre.

Elle eſt devenue beaucoup plus aiſée. Un Maître, ſuivant l'ancienne maniére de l'enſeigner, donne à ſes Ecoliers un certain nombre de régles, & pour le reſte les renvoie à l'uſage, c'eſt-à-dire, au travail & à la lecture des meilleures piéces de Muſique. Il faut que les étudians, du moins pour la plûpart, s'exercent fort long-tems à la compoſition ſous les yeux de ce Maître, avant qu'inſtruits par leurs fautes ils n'en faſſent plus. Ils ont beau conſulter d'excellens Auteurs: leurs progrès ne ſont jamais bien rapides. Ils découvrent à la vérité mille choſes qu'ils ne ſçavoient pas; mais ces choſes qu'ils voudroient retenir, n'étant point raſſemblées ni liées entr'elles par un ſyſtême, échapent à leur mémoire, & ne s'y fixent qu'après avoir été oubliées & rappriſes bien des fois. Suivant la nouvelle maniére, un Maître peut donner en peu de tems toutes les régles & les exceptions, même les plus ſingulieres. Ces régles unies entr'elles par un ſyſtême ſe gravent profondement dans l'eſprit, & les Ecoliers apprennent plus en quelques mois, qu'ils n'auroient appris en pluſieurs années.

Les nouvelles découvertes ſont donc très-utiles aux Ecoliers, parce qu'elles abrégent conſidérablement l'étude de la compoſition. Elles ne ſont point inutiles aux

Maîtres mêmes : elles rendent la Pratique plus sûre. Si l'on a fait & si l'on fait encore sans elles un grand nombre de morceaux réguliers, on a fait aussi beaucoup de morceaux défectueux pour les avoir ignorées ; & des Auteurs fameux, trompés par leur oreille, sont tombés dans des fautes, qu'ils auroient évitées s'ils eussent été guidés par les principes modernes.

Ces Principes facilitent, assurent & perfectionnent la Pratique. L'ignorance & la jalousie leur contestent injustement ces avantages. Mais la difficulté de s'en instruire a rebuté pendant long-tems la plûpart des Musiciens & des Amateurs. Pour les aider je leur ai offert cet Ouvrage, dont le plus grand mérite est l'ordre & la clarté.

En le faisant, j'ai cherché tous les moyens possibles de me faire entendre. Peut-être même quelques personnes trouvent-elles, que pour me rendre intelligible, j'ai trop étendu certains endroits. En ce cas je prie ces personnes de penser que je n'ai pas écrit pour elles seules, & que j'ai mieux aimé être trop diffus pour quelques Lecteurs, qu'obscur pour les autres.

J'ai voulu mettre les nouvelles découvertes & en général la Théorie de la Musique à la portée de tout Lecteur capable de quelque attention. Quand je dis *de tout*

Lecteur, je ſuppoſe qu'une perſonne qui ne lit point la Muſique, ne s'aviſera pas d'en étudier la Théorie, encore moins la Pratique. Je ne ſçais ſi je me trompe, mais l'ordre dans lequel j'expoſe cette Théorie qui fait partie de la Phyſique & des Mathématiques, & les tables que j'ai faites pour l'intelligence des calculs qu'elle demande, la rendent, ce me ſemble, très-facile, non-ſeulement pour ceux qui ſont accoutumés à des études abſtraites, mais même pour le commun des Lecteurs; & je me flatte d'avoir enfin achevé de déchirer le voile, qui la cachoit en tout ou en partie à la plûpart des Muſiciens & des Amateurs qui avoient eſſayé de l'apprendre. Je n'ai pas pouſſé les calculs auſſi loin que j'aurois pû. Ce que j'en ai dit, ſuffit pour la connoiſſance des principales eſpéces d'intervalles muſicaux, & met un Lecteur curieux à même de faire ſur ce ſujet toutes les recherches qu'il lui plaira.

En développant les nouveaux principes, j'oſe abandonner quelquefois leur illuſtre Auteur, & combattre quelques-uns de ſes ſentimens. J'ai eſperé qu'on me pardonneroit cette hardieſſe. On doit du reſpect & de la reconnoiſſance à ces hommes rares qui ſont les lumiéres de leur ſiécle, & qui par d'heureuſes découvertes ont perfection-

né les ſciences & les arts: on ne leur doit pas une ſoumiſſion aveugle. Il m'a donc été permis de m'écarter quelquefois des idées & du langage de l'Auteur dont j'expoſe le ſyſtême. Mais je n'ai pas ſubſtitué mes ſentimens & mon langage aux ſiens. J'ai eu ſoin de rapporter ce qu'il diſoit & ce qu'il penſoit, & de faire voir en quoi & pourquoi je ne le ſuivois pas. Si lorſque je me ſuis éloigné de lui je me ſuis égaré, mes erreurs ne ſont pas conſidérables. Elles n'intéreſſent ni la Pratique, ni le fond du ſyſtême que j'entreprends d'expliquer.

Quant à la Pratique, je me ſuis propoſé d'entrer dans le détail le plus ſcrupuleux des régles & des exceptions. J'ai diſtingué ce qui eſt naturel d'avec ce qui eſt licence, ce qui eſt plus naturel d'avec ce qui l'eſt moins, & les licences qui ſont d'un uſage fréquent d'avec celles qui ſont extraordinaires. Malgré mon application & mes ſoins, pluſieurs choſes manquent à ce détail dans la premiere Edition : on les trouvera dans celle-ci.

J'ai tâché d'éclaircir par un grand nombre d'exemples ce que j'avançois. Je n'ai preſque jamais rien préſenté à l'eſprit, que je ne l'aie offert enſuite aux yeux ; parce que j'ai penſé que ce que pluſieurs Lecteurs ne comprendroient pas d'abord, ils le ſaiſiroient à la

vûe de l'exemple. On voit par conſéquent dans les exemples, outre les maniéres communes de pratiquer l'harmonie, les ſuites d'accords les plus ſingulieres.

J'ai joint au détail des régles pluſieurs réflexions propres à perfectionner les talens d'un jeune Compoſiteur, à le mettre en état d'apprétier les piéces de muſique qu'il entend & qu'il voit, & à le préſerver de certains écarts que le mauvais goût admire comme ſçavans, & que le bon goût condamne comme ridicules. En un mot, j'ai voulu qu'avec du bon ſens & de la mémoire, on pût par la ſeule lecture de ce Livre, acquérir des connoiſſances qui ont couté juſqu'à nos jours beaucoup de tems, de recherches & de peines.

Quelle ſatisfaction pour les Ecoliers, ſi j'ai atteint, comme j'ai lieu de m'en flater, le double but que je me ſuis propoſé, d'achever d'éclaircir la Théorie, & de leur faire appercevoir juſqu'aux reſſorts les plus ſecrets du méchaniſme de l'art! Une lecture réfléchie les met en peu de tems au niveau des plus grands Maîtres, non pour le genie que l'étude ne donne point, ni pour la facilité d'exécuter les régles qui ne s'acquiert que par l'uſage, mais du moins pour la connoiſſance de la Pratique. Ils ſe voyent même en quelque maniére au-deſ-

sus de tous ceux qui ignorent les nouveaux principes, parce qu'ils apperçoivent dans ces principes la liaison des régles entr'elles, & les raisons sur lesquelles les régles sont fondées.

L'accueil que le Public a fait à la premiere Edition de cet Ouvrage, m'oblige d'en donner une seconde. J'ai ajouté dans celle-ci ce qui manquoit dans l'autre au détail des régles, & j'y ai corrigé quelques défauts d'exactitude qui se trouvoient dans certaines expressions. J'espere par conséquent qu'elle sera encore mieux reçue que l'autre, & que le Public me sçaura gré des soins que j'ai pris pour perfectionner un Ouvrage, dont j'ose dire qu'il a reconnu l'utilité.

TABLE

DES CHAPITRES ET DES ARTICLES.

PREMIERE PARTIE.

De la Mélodie.

CHAPITRE I. *Des Modes.* page 8

ART. I. *Du Ton & du Demi-ton.* 8

ART. II. *Du nombre de tons & de demi-tons qui se trouvent entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode.* 13

CHAP. II. *Des deux différens goûts de chant dont les modes sont susceptibles.* 16

ART. I. *De la Modulation majeure.* 18

ART. II. *De la Modulation mineure.* 19

CHAP. III. *Des diverses manières d'employer les modes.* 21

ART. I. *Du Mode principal.* 23

ART. II. *Des Modes qu'on peut enchaîner au mode principal.* 26

ART. III. *Des différentes manières de terminer un mode.* 34

CHAP. IV. *Des ſuites de ſons qui n'appartiennent à aucun mode.* 41

CHAP. V. *Des moyens de reconnoître le mode principal & les autres modes, ou du moins une partie des autres modes d'un chant, & le goût que l'Auteur a donné à chacun d'eux.* 42

ART. I. *des moyens de reconnoître le mode principal d'un chant, & l'eſpece de modulation de ce mode.* 43

ART. II. *Des moyens de reconnoître du moins une partie des modes enchaînés au mode principal d'un chant, & l'eſpece de la modulation de ces modes.* 50

SECONDE PARTIE.

De l'Harmonie.

CHAPITRE I. *Des accords formés par deux notes.* 58

CHAP. II. *De l'origine des accords.* 64

ART. I. *De l'accord rendu par les corps ſonores lorſqu'ils reſonnent.* 64

ART. II. *De l'accord indiqué par un effet de la reſonnance des corps ſonores.* 71

ART. III. *Des moyens par leſquels l'art a tiré des deux accords primitifs tous les autres accords.* 76

CHAP. III. *De la baſſe fondamentale & de ſa marche dans un même mode.* 79

CHAP. IV. *Des rapports des intervalles qui ſe trouvent dans les modes.* 92

ART. I. *Exposition des rapports des intervalles qui se trouvent entre les notes des modes.* 100
ART. II. *Propositions de théorie tirées des rapports des intervalles qui se trouvent dans les modes, ou demontrées à leur occasion.* 111
CHAP. V. *Du Temperament.* 126
CHAP. VI. *Des mouvemens de la Basse fondamentale dans les changemens de mode.* 137
CHAP. VII. *Des mouvemens de la Basse fondamentale dans les endroits où il n'y a point de mode.* 149
ART. I. *Des suites de dominantes simples.* 150
ART. II. *Des notes censées toniques.* 160
CHAP. VIII. *Des mouvemens de la Basse fondamentale dans certains genres particuliers de Musique.* 167
ART. I. *Du Chromatique.* 168
ART II. *De l'Enharmonique, du Diatonique enharmonique & du Chromatique enharmonique.* 176
CHAP. IX. *Des différentes maniéres de composer la Basse fondamentale sous un même chant.* 182
CHAP. X. *Des Cadences musicales.* 185
CHAP. XI. *Des notes qui forment harmonie.* 188
CHAP. XII. *Énumération des accords.* 195
CHAP. III. *Observations importantes sur les accords.* 213
CHAP. XIV. *De la maniere de bien employer les accords & de bien composer un tout harmonique.* 229
CHAP. XV. *De la Basse continue.* 236
ART. I. *De la Basse continue considérée par rapport à l'harmonie.* 237
ART. II. *De la Basse continue considérée par rapport à la mélodie* 260
CHAP. XVI. *Des Parties supérieures.* 266

CHAP. XVII. *Du Duo, du Trio & des Piéces à quatre ou à plus de parties.* 275
ART. I. *Du Duo.* 275
ART. II. *Du Trio.* 278
ART. III. *Des Piéces à quatre & à plus de parties.* 282
CHAP. XVIII. *Des Voix & des Instrumens.* 300
ART. I. *Des Voix.* 301
ART. II. *Des Instrumens.* 304
CHAP. XIX. *De l'Imitation & de la Fugue.* 308

Fin de la Table des Chapitres & des Articles.

EXPOSITION

EXPOSITION

DE LA THÉORIE

ET DE LA PRATIQUE

DE LA MUSIQUE,

Suivant les nouvelles découvertes.

LA Muſique Pratique, ou la Compoſition, eſt l'art de faire des chants, & d'en faire qui plaiſent étant exécutés enſemble.

Une ſuite de ſons, qui en ſe ſuccédant les uns aux autres flattent l'oreille, forme un chant, & s'appelle *Mélodie*. Le chant & la mélodie ſont par conſéquent la même choſe.

L'union ou le mélange de pluſieurs ſons, qui entendus enſemble font un bon effet, s'appelle *Accord*. Une ſuite agréable d'accords forme pluſieurs chants qui plaiſent exécutés en même-tems, & s'appelle *Harmonie*.

La mélodie & l'harmonie viennent d'une même

ſource. Cette ſource eſt une certaine baſſe appellée fondamentale, baſſe ignorée juſqu'à nos jours, & dont on doit la connoiſſance à M. Rameau, qui par cette découverte a commencé à diſſiper l'obſcurité répandue ſur la théorie de l'harmonie.

Avant que ce célebre Muſicien eût pénétré les myſtères de ſon art, on avoit fait de fort grands progrès dans la pratique. Beaucoup de Maîtres de différens pays, & principalement d'Italie & de France, s'étoient fait un grand nom par des productions admirables. Ces Auteurs avoient des régles, mais ils en ignoroient le principe. Ces régles avoient été trouvées par un inſtinct qui avoit fait faire des eſſais, & qui avoit ſçu diſcerner par leur moyen ce qui étoit agréable d'avec ce qui ne l'étoit pas. Cet inſtinct étoit cette même baſſe fondamentale dont je viens de parler. Car elle a été le guide inviſible des inventeurs des régles, & de tous les Muſiciens qui ont travaillé avant les nouvelles découvertes. Elle l'eſt encore de ceux qui compoſent ſans avoir appris le nouveau ſyſtême, & de ceux même qui ſans aucune teinture de muſique font des chants réguliers. C'eſt un ſentiment qui a ſuppléé, & qui ſupplée encore à la connoiſſance.

La muſique a donc été juſqu'à nos jours un pays ténébreux, où l'oreille & le cœur goûtoient de grands plaiſirs, & où l'eſprit ne voyoit preſque rien. Cet art charmant qui a toujours fait les délices de l'Univers, n'avoit, pour ainſi dire, point de théorie. M. Rameau par ſes ſçavantes recherches lui en a trouvé une, & s'eſt fait par ce moyen, comme par ſes ouvrages de pratique, une réputation immortelle.

Il a d'abord apperçu la baſſe fondamentale. Il a remonté enſuite au principe de cette baſſe, que la nature nous offre dans tout corps ſonore, il a vu que la marche de cette baſſe produiſoit la mélodie & l'harmonie, il nous a tracé cette marche; & par ces découvertes il a créé, pour ainſi dire, la théorie de ſon art, & en a facilité la pratique, dont il a lié les régles les unes aux autres, en les faiſant couler toutes d'une même ſource.

C'eſt en ſuivant ſon ſyſtême que je vais donner la Théorie de la Muſique, & le détail des régles de la Compoſition.

La compoſition a deux objets, la mélodie & l'harmonie. L'une & l'autre viennent de la baſſe fondamentale. Il ſembleroit donc que je devrois parler d'abord de cette baſſe, en expoſer le principe, en tracer la marche, & tirer de cette marche la mélodie & l'harmonie. Mais cet ordre qui paroît le plus naturel, m'obligeroit à traiter en même tems de l'une & de l'autre: car on ne peut pas ſans parler d'harmonie, tirer de la baſſe fondamentale la mélodie. Tous les chants viennent de cette baſſe, parce qu'ils ſont tous renfermés dans les accords qu'elle porte. L'on ne peut donc les tirer de cette baſſe, ſans parler de ſes accords & de ſon harmonie.

Or j'ai cru devoir parler ſéparément de la Mélodie & de l'Harmonie, quoiqu'elles viennent d'une ſource commune. Ainſi j'ai diviſé ce Traité en deux Parties. Dans la premiere je fais voir ce qui conſtitue la mélodie; & ſans remonter à ſon origine, je me contente d'expoſer ce qui entre dans la compoſition des chants. Dans la ſeconde, qui eſt beaucoup plus longue que la premiere, je

traite de l'harmonie, j'en découvre l'origine, je fais connoître la baſſe fondamentale, je donne les régles de cette baſſe, je montre comment elle engendre la mélodie & l'harmonie, & je donne enſuite toutes les autres régles & toutes les autres connoiſſances néceſſaires pour compoſer toutes ſortes de piéces de muſique.

PREMIERE PARTIE.

De la Mélodie.

LA Mélodie en général eſt la ſuite agréable des ſons. Une ſuite agréable de ſons forme un chant. Le chant & la mélodie ſont par conſéquent la même choſe, comme je l'ai déja dit.

Les tons ou modes, deux différens goûts de chant dont ils ſont ſuſceptibles, les diverſes maniéres dont ils ſont employés, les ſuites de ſons qui ne ſont d'aucun mode, les valeurs des notes, les meſures & les intervalles font l'agrément & la variété des chants. Ainſi pour donner, autant qu'il eſt poſſible en cette partie, une connoiſſance exacte de la mélodie ou du chant, je parlerai 1° des modes; 2° des deux différens goûts de chant dont ils ſont ſuſceptibles; 3° des diverſes maniéres d'employer les modes; 4° des ſuites de ſons qui n'appartiennent à aucun mode; & pour terminer cette partie, je donnerai les moyens de reconnoître le mode principal & les autres modes, ou du moins une partie des autres modes d'un chant, & le goût que l'Auteur a donné à chacun d'eux.

Je ne dirai rien des valeurs des notes ni des meſures, parce que je ſuppoſe qu'on ne s'aviſera pas de lire cet Ouvrage avant d'avoir appris la muſique. Quant aux intervalles, je commencerai à les faire connoître en parlant des modes, & l'on trouvera dans la Seconde Partie ce qui manquera ſur ce ſujet dans celle-ci.

Avant de parler des modes, je ferai une obſervation ſur ce terme *Mode*, qui a été employé juſqu'à préſent de différentes maniéres.

M. Rameau, dans ſon Traité de l'Harmonie, dit qu'il n'y a que deux Modes & vingt-quatre Tons. Dans la Génération harmonique, il répéte qu'il n'y a que deux modes, le majeur & le mineur, & dans la ſuite il en admet davantage; mais il avertit que la diſtinction qu'il en fait, ne conſiſte que dans la différence des ſons qu'on peut prendre à ſon gré dans l'un ou dans l'autre pour principaux.

L'Auteur des Élémens de Muſique théorique & pratique reconnoît de même deux modes, le majeur & le mineur, & enſuite vingt-quatre dont il fait l'énumération page 146 de la premiere édition, & 179 de la ſeconde.

Chacun de ces Auteurs, en admettant tantôt deux & tantôt plus de modes, ne ſe contredit point réellement; & quoique je n'admette que douze modes, je penſe au fond comme eux.

Lorſque de pluſieurs notes qui forment un trait de chant l'une eſt principale, il y a un mode. Ainſi le mode en général conſiſte dans la ſubordination des notes d'un chant à l'égard d'une note comme principale.

Lorſqu'une note eſt principale, elle peut avoir deux dégrés au-deſſus d'elle deux notes différentes, tantôt l'une, tantôt l'autre. Par exemple, quand *ut* eſt principal, il peut avoir deux dégrés au-deſſus de ſoi tantôt *mi* naturel & tantôt *mi* ♭. Les deux notes qui peuvent être deux dégrés au-deſſus d'une principale, forment chacune un goût de chant particulier. Ainſi chaque endroit d'un chant où il y a

un mode, eſt ſuſceptible de deux goûts. C'eſt ce qui a fait dire qu'il y avoit deux modes.

Toutes les notes peuvent être principales, chacune à leur tour. On a réduit le nombre des notes à douze, pour une raiſon que je dirai. Quand l'une d'elles eſt principale, le chant eſt, comme je viens de le dire, ſuſceptible de deux goûts. Leur nombre multiplié par celui de ces deux goûts a fait dire qu'il y avoit vingt-quatre modes.

Ainſi quand on dit qu'il n'y a que deux modes, on ne parle que des deux goûts de chant dont le mode en général eſt ſuſceptible. Quand on dit qu'il y en a vingt-quatre, on a égard au nombre des notes qu'on a réduit à douze, & aux deux goûts de chant qui peuvent ſe trouver dans les endroits où l'une d'elles eſt principale.

M. Rameau & l'Auteur des Élemens ne ſe contrediſent donc point, en admettant quelquefois deux modes ſeulement, & une autrefois davantage. J'ai cru néanmoins, en penſant comme eux au fond, devoir éviter cette variété de langage. Ainſi je fais conſiſter le mode en général dans la ſubordination des notes du chant à une note comme principale; j'appelle modulation les deux goûts de chant dont le mode en général eſt ſuſceptible; & comme on a borné le nombre des notes à douze, je dis qu'il y a douze modes, à chacun deſquels on peut donner tantôt l'une & tantôt l'autre des deux modulations.

Quelqu'un dira peut-être que ce terme *Modulation* exprime la ſucceſſion des modes. J'en conviens; mais rien n'empêche qu'il ne ſignifie auſſi les deux goûts de chant qu'on peut donner à un mode. Le mot *Ton* exprime, ſuivant l'uſage uni-

verſel, trois choſes différentes, comme je le dirai inceſſamment. Ce terme *Modulation* en peut donc bien exprimer deux, ſans cauſer de confuſion. Quand quelqu'un dira, *la modulation de tel air eſt admirable ;* on verra bien qu'il parlera d'une ſucceſſion agréable de modes. Quand il dira *la modulation de tel air eſt mineure ;* on ne doutera pas qu'il ne parle du goût de chant que l'Auteur a donné au mode principal de cet air.

CHAPITRE PREMIER.

Des Modes.

Mode eſt une maniére de chanter, où il y a une note principale, à qui toutes les autres ſont ſubordonnées.

Pour rendre une note principale, il faut placer les autres à certaines diſtances d'elle. Ces diſtances qui ſe doivent trouver entre la note principale & les autres, s'appellent Tons & Demi-tons. Ainſi j'expliquerai d'abord ce que c'eſt qu'un Ton & un Demi-ton, & je dirai enſuite combien il y a de tons & de demi-tons entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode.

ARTICLE PREMIER.

Du Ton & du Demi-ton.

Ton eſt un mot qui a pluſieurs ſignifications. On le prend quelquefois pour la même choſe que ſon. C'eſt ainſi qu'on dit que les tons de la flûte

ſont tendres, que ceux du violon ſont brillans. On le prend auſſi quelquefois pour la même choſe que mode, comme lorſqu'on demande en quel ton eſt un air. Enfin il ſert à exprimer la diſtance d'un ſon à un autre. C'eſt en cette ſignification qu'on le prend lorſqu'on demande combien il y a de tons depuis une note juſqu'à une autre; & c'eſt ainſi que nous le prendrons dans cet article.

Quand la voix s'éleve ou deſcend peu à peu d'une maniére naturelle, il ſe rencontre deux ſortes d'intervalles entre les ſons qu'elle forme. Quand elle entonne l'octave *ut re mi fa ſol la ſi ut*, elle s'éleve beaucoup moins en montant de *mi* à *fa* & de *ſi* à *ut*, qu'en montant d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *ſol*, de *ſol* à *la* & de *la* à *ſi*. Les plus grands de ces intervalles s'appellent tons, les plus petits s'appellent demi-tons.

Ainſi le *Ton* eſt la plus grande des deux eſpeces d'intervalles, qui ſe ſuccédent les uns aux autres lorſque la voix monte ou deſcend par les dégrés naturels les plus proches. Par exemple, l'intervalle d'*ut* à *re* eſt un ton.

Il y a des tons plus grands les uns que les autres. Par exemple, l'intervalle d'*ut* à *re* dans l'octave de *C ſol ut* entonnée avec une parfaite juſteſſe, eſt un peu plus grand que celui de *re* à *mi*. C'eſt pourquoi on a diviſé le ton en majeur & en mineur. Le rapport du ton majeur eſt de 8 à 9, celui du ton mineur eſt 9 à 10.

Pour concevoir ces rapports, il faut avoir quelques connoiſſances préliminaires que je vais donner. Elles feront comprendre non-ſeulement les deux rapports dont il s'agit à préſent, mais encore pluſieurs autres dont je parlerai dans la ſuite.

Tout corps sonore, lorsqu'il résonne, fait pendant un certain tems un nombre limité de vibrations. Une vibration est une secousse. Ainsi une corde de violon, lorsqu'elle resonne fait pendant une seconde un certain nombre de secousses, c'est-à-dire, est secouée un certain nombre de fois pendant une seconde ; & tant que le même son dure, le nombre des vibrations ou secousses de cette corde est toujours le même dans le même espace de tems.

Deux corps sonores qui sont à l'unisson, c'est-à-dire, qui rendent le même son ou la même note, mettent le même tems à faire le même nombre de vibrations.

De deux corps sonores qui rendent chacun un son différent, celui qui rend le son le plus haut ou le plus aigu, fait pendant un certain tems plus de vibrations, que n'en fait pendant le même tems celui qui rend le son le plus bas ou le plus grave. Ainsi la chanterelle d'un violon touchée à vuide, fait pendant une seconde plus de vibrations, que n'en fait pendant le même espace de tems la corde voisine touchée à vuide. On voit par-là, que plus un son est aigu, plus les vibrations du corps sonore qui le rend sont fréquentes, c'est-à-dire, se succédent avec rapidité.

Quand de deux corps sonores qui résonnent en même tems l'un fait une vibration pendant que l'autre en fait deux, & par conséquent deux pendant que l'autre en fait quatre, trois pendant que l'autre en fait six ; on dit que le rapport de l'intervalle des sons qu'ils rendent est de 1 à 2, ou, ce qui est la même chose, de 2 à 4, de 3 à 6. C'est le rapport de l'unité ou celui d'un nombre à son double, & c'est celui de l'inter-

valle de l'octave, comme on le verra dans la Seconde Partie.

Il m'eſt aiſé à préſent de faire comprendre le rapport du ton majeur & celui du ton mineur. Le rapport du ton majeur eſt de 8 à 9, c'eſt-à-dire, que ſi un corps qui rend un ſon, fait 8 vibrations pendant un certain tems, pendant une ſeconde; un corps qui rendroit un ſon plus haut d'un ton majeur, feroit pendant une ſeconde neuf vibrations. Le rapport du ton mineur eſt de 9 à 10, c'eſt-à-dire, que ſi deux corps ſonores rendent en même-tems deux ſons qui forment un ton mineur, celui qui rend le ſon le plus aigu, fait dix vibrations pendant que l'autre en fait neuf. Ainſi une corde d'inſtrument qui rendroit ſucceſſivement avec une parfaite juſteſſe (en *C ſol ut*) les trois notes *ut re mi*, feroit en des tems égaux huit vibrations en rendant *ut*, neuf en rendant *re*, dix en rendant *mi*.

La différence du ton majeur au mineur, s'appelle *Comma:* ſon rapport eſt de 80 à 81. Cette différence ne fait rien à la pratique, où tous les tons ſont regardés comme égaux. Outre ce comma, la Théorie en offre deux autres, l'un dont le rapport eſt de 2025 à 2048, & qui avec celui de 80 à 81 compoſe un quart de ton qu'on appelle enharmonique; l'autre dont le rapport eſt de 524288 à 531441, & qui eſt l'intervalle qu'on trouve entre *ut* & *ſi* 𝄪, quand ces deux notes ſont données par certaines progreſſions dont je parlerai dans la Seconde Partie. On attribue à Pythagore la découverte de ce dernier comma.

Le Demi-ton ſe diviſe en majeur & en mineur.

Le *Demi-ton majeur* eſt la plus petite des deux

eſpeces d'intervalles qui ſe trouvent entre les ſons que la voix forme en montant ou en deſcendant, par les dégrés naturels les plus proches. C'eſt l'intervalle de *mi* à *fa* & de *ſi* à *ut*, dans l'octave de *C ſol ut*. Son rapport eſt de 15 à 16.

Le *Demi-ton mineur* n'eſt pas naturel; c'eſt-à-dire, que la voix ne ſe porte point d'elle-même à former de ſuite deux ſons, entre leſquels cet eſpece d'intervalle ſe trouve. Il eſt l'effet de l'art. Auſſi ne ſe rencontre-t-il point dans un mode, tant qu'il conſerve le même goût de chant; mais bien dans le paſſage d'un mode à un autre, ou d'un goût de chant à un autre goût de chant, comme on le verra. C'eſt l'intervalle qui ſe trouve entre deux notes de même nom, & différentes l'une de l'autre par un dieſe ou par un bémol: c'eſt, par exemple, l'intervalle de *fa* à *fa* ♯, de *ſi* à *ſi* ♭; au lieu que le demi-ton majeur eſt un intervalle qui ſe trouve entre deux notes qui ont des noms différens; par exemple, entre *mi* & *fa*, entre *fa* ♯ & *ſol*. Le rapport du demi-ton mineur, eſt de 24 à 25.

Lorſqu'on parcourt ſucceſſivement pluſieurs demi-tons, ſoit en montant, ſoit en deſcendant; les tons ſe trouvent partagés en deux demi-tons, dont l'un eſt majeur & l'autre eſt mineur. Par exemple, ſi l'on entonne de ſuite *ut*, *ut* ♯, *re*, *re* ♯, *mi*; l'intervalle d'*ut* à *re* ſe trouve partagé en un demi-ton mineur qui eſt la diſtance d'*ut* à *ut* ♯, & un demi-ton majeur qui eſt la diſtance d'*ut* ♯ à *re*; l'intervalle de *re* à *mi* ſe trouve partagé de même. Ainſi un demi-ton n'eſt pas la moitié d'un ton. Le demi-ton majeur excéde cette moitié, le demi-ton mineur eſt moindre qu'elle, tous deux font le ton

entier. Leur différence eſt ce quart de ton compoſé du comma de 80 à 81, & de celui de 2025 à 2048.

La différence du demi-ton mineur au majeur, & par conſéquent la juſteſſe des demi-tons, ne ſe trouve point ſur certains inſtrumens, tels que le clavecin, les deſſus & les baſſes de viole, ni dans les inſtrumens à vent. Car on fait de la même maniére ſur ces inſtrumens deux notes, dont l'une doit former un demi-ton mineur avec une note voiſine, & l'autre un demi-ton majeur avec la même note. Par exemple, la même touche d'un clavecin fait entendre en certains modes *re* 𝄪, qui doit former un demi-ton mineur avec *re* naturel, & en d'autres modes *mi* 𝄬, qui doit former avec *re* naturel un demi-ton majeur. La corde que cette touche fait réſonner, rend un ſon mitoyen entre *re* 𝄪 & *mi* 𝄬 juſtes. Ainſi le *re* 𝄪 ſur le clavecin eſt plus haut qu'il ne faut, & le *mi* 𝄬 plus bas qu'il ne devroit être. Tous les dieſes ſont de même trop hauts & les bémols trop bas ſur les inſtrumens dont je viens de parler.

L'altération d'une note qu'on porte plus haut ou plus bas qu'elle ne doit être, s'appelle *Tempéramment*. Elle fera la matiére du Chapitre V. de la Seconde Partie.

Article II.

Du nombre de tons & de demi-tons qui ſe trouvent entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode.

Lorſque la voix s'éleve peu à peu d'une maniére naturelle, le huitiéme ſon qu'elle forme reſſemble

au premier ; & ſi elle monte plus haut que ce huitiéme ſon, elle recommence le chant qu'elle a fait entendre, & chacun des nouveaux ſons n'eſt que la répétition d'un ſon plus bas.

Chaque ſon que la voix forme en s'élevant ou en deſcendant peu à peu, s'appelle *Dégré*. On diviſe les dégrés en diatoniques & en chromatiques.

Les *Dégrés diatoniques* ſont ceux que la voix parcourt en s'élevant ou en deſcendant peu à peu d'une maniére naturelle. Il y en a huit depuis telle note qu'on voudra choiſir juſqu'à ſon octave incluſivement.

Les *Dégrés chromatiques* ſont ceux que la voix parcourt en s'élevant ou en deſcendant toujours par demi-tons. Il y en a douze depuis une note juſqu'à ſon octave excluſivement.

Pour faire connoître le nombre de tons & de demi-tons qui ſe trouvent entre la note principale d'un mode, & chacune des autres notes de ce mode, il ſuffit de parcourir les dégrés diatoniques renfermés entre elle & ſon octave. Car le mode n'offrant qu'un chant naturel, n'admet d'autres dégrés que les diatoniques ; & les notes qui ſont au-deſſus de l'octave, n'étant que la répétition de celles qui ſont au-deſſous ; dès que l'on connoîtra les diſtances qui ſe trouvent entre la note principale & les notes qui ſont au-deſſous de ſon octave, on connoîtra auſſi les diſtances qui ſe trouvent entre cette note & celles qui ſont au-deſſus de cette octave ou répétition.

Ainſi je vais parcourir les dégrés diatoniques de l'octave du mode. Mais auparavant je remarquerai qu'on a donné un nom particulier à chacune de ſes notes. La note principale s'appelle *tonique ;* les au-

tres s'appellent *sutonique, médiante, soudominante, dominante, sudominante, sensible.* L'octave, qui n'est que la répétition de la note principale, s'appelle tonique comme elle; chacune des notes qui sont au-dessus de l'octave, porte le même nom que celle dont elle est la répétition.

Il y a un ton entre la tonique & la sutonique. Il n'y a quelquefois qu'un demi-ton majeur, & quelquefois il y a un ton entre la sutonique & la médiante. Dans le premier cas, il y a un ton entre la médiante & la soudominante; dans le second cas, il n'y a entre elles qu'un demi-ton majeur. Il y a un ton entre la soudominante & la dominante, entre la dominante & la sudominante, entre la sudominante & la sensible, & un demi-ton majeur entre la sensible & l'octave. Il y a par conséquent quelquefois un ton & un demi-ton majeur, & quelquefois deux tons entre la tonique & la médiante, & toujours, lorsque le chant monte, deux tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la soudominante, trois tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la dominante, quatre tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la sudominante, cinq tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la sensible, cinq tons & deux demi-tons majeurs entre la tonique & son octave. Je dis, lorsque le chant monte: car lorsqu'on parcourt en descendant les dégrés d'un mode, si l'on ne doit mettre entre la médiante & la tonique qu'un ton & un demi-ton; la sudominante doit se trouver un demi-ton plus bas, comme je le dirai dans l'Article II du Chapitre suivant. *Voyez les exemples 1 & 2.*

CHAPITRE II.

Des deux différens goûts de chant dont les modes sont susceptibles.

ON vient de voir qu'il n'y a quelquefois qu'un ton & un demi-ton majeur entre la tonique & la médiante, & qu'il y a quelquefois deux tons entre elles. Cette diversité produit deux goûts différens de chant, que j'appelle modulation majeure & modulation mineure. Quand la modulation d'un mode est majeure, ce mode est appellé mode majeur: on dit que ce mode est mineur, quand sa modulation est mineure. Ainsi je dirai, par exemple, *C sol ut* majeur, pour signifier le mode de *C sol ut* avec la modulation majeure; je dirai *C sol ut* mineur, pour signifier le même mode avec la modulation mineure.

On désigne souvent ces deux goûts de chant par le mot *Tierce*. On dit, par exemple, qu'un chant est en *A mi la* tierce majeure, pour faire entendre que son mode est celui d'*A mi la*, & que sa modulation est majeure; qu'un autre chant est en *C sol ut* tierce mineure, pour faire entendre que son mode est celui de *C sol ut*, & que sa modulation est mineure. On ne peut rendre raison de cette maniére de parler, sans dire ce que c'est que la tierce, & sans en faire connoître les deux espéces.

Tierce est un mot qui signifie *troisiéme*. Une tierce en musique est une note qui se trouve la troisiéme, lorsqu'on monte par dégrés diatoniques en partant d'une note que l'on compte pour la premiere.

premiere. Ainſi *mi* eſt la tierce d'*ut*, *fa* eſt la tierce de *re*.

Les intervalles qui ſe trouvent entre les notes & leurs tierces, ſont de deux eſpéces; les uns ſont de deux tons, & les autres d'un ton & d'un demi-ton majeur. Cette inégalité forme deux ſortes de tierces, ſçavoir la tierce majeure & la tierce mineure.

La *Tierce majeure* eſt une note entre laquelle & celle dont elle la tierce il y a un intervalle de deux tons. Ainſi *mi* eſt la tierce majeure d'*ut*, parce qu'il y a deux tons entre ces deux notes.

La *Tierce mineure* eſt une note entre laquelle & celle dont elle eſt la tierce il y a un intervalle d'un ton & d'un demi-ton majeur. Ainſi *fa* eſt la tierce mineure de *re*, parce qu'il y a cet intervalle entre ces deux notes.

La médiante, entre laquelle & la note tonique il y a quelquefois un ton & un demi-ton majeur & quelquefois deux tons, eſt par conſéquent tantôt la tierce mineure & tantôt la tierce majeure de la note tonique. Lorſqu'elle en eſt la tierce majeure, la modulation eſt majeure; lorſqu'elle en eſt la tierce mineure, la modulation eſt mineure. C'eſt pour cela qu'on déſigne ſouvent l'eſpéce de la modulation d'un chant par le mot *tierce*, & qu'on ſe ſert de ces expreſſions, *A mi la* tierce majeure, *C ſol ut* tierce mineure & autres ſemblables.

Outre cette inégalité d'intervalle de la médiante à la tonique, inégalité qui fait la différence eſſentielle des deux modulations, il y a encore entre les deux modulations pluſieurs autres diverſités, comme on le verra dans les deux Articles ſuivans, où je vais parler ſéparément des deux modulations.

ARTICLE PREMIER.

De la Modulation majeure.

La *Modulation majeure* eſt, comme on vient de le voir, celle où la médiante eſt la tierce majeure de la note tonique. Le mode de *C ſol ut* majeur, qu'on appelle auſſi ton de *C ſol ut* naturel, nous ſervira d'exemple. *Voyez l'exemple* 1.

Cette modulation eſt gaie d'elle-même, parce que la tierce majeure qui la caractériſe a cette qualité. Elle eſt plus naturelle que la modulation mineure. Car tout corps ſonore, comme je le dirai dans la ſuite, rend toujours en même-tems pluſieurs ſons, dont l'un eſt beaucoup plus bas & plus fort que les autres, & preſque toujours le ſeul que l'oreille apperçoive. Un des autres ſons fait la double octave de la tierce majeure de ce ſon grave. Cette double octave de la tierce majeure doit être regardée comme la tierce dont elle eſt la double octave. Ainſi la nature nous offre toujours la tierce majeure ſur le ſon grave des corps ſonores. Chaque note eſt exprimée par un corps ſonore, dont elle eſt le ſon grave; chaque note porte par conſéquent ſur elle une tierce majeure; la note tonique de tout mode porte donc naturellement cette eſpéce de tierce. D'où il faut conclure que la tierce majeure de la tonique caractériſant la modulation majeure, la nature nous porte plûtôt à cette modulation qu'à la modulation mineure.

Article II.

De la Modulation mineure.

La *Modulation mineure* eſt celle où la médiante eſt la tierce mineure de la note tonique. Le mode d'*A mi la* mineur ou naturel nous ſervira d'exemple. *Voyez l'exemple* 2.

Cette modulation eſt d'elle-même tendre & triſte, parce que la tierce mineure a ces deux qualités. Elle eſt moins naturelle que la modulation majeure. Elle n'eſt pas néanmoins un pur effet de l'art. La nature nous l'indique dans une expérience dont nous parlerons au commencement de l'Article II. du Chapitre II. de la Seconde Partie de ce Traité.

Cette modulation a un défaut conſidérable. La ſudominante des modes mineurs, lorſqu'elle eſt ſuivie de la note ſenſible, forme avec la ſoudominante un intervalle de deux tons, intervalle qui choque. Car l'oreille demande entre la ſoudominante & la ſudominante, le même intervalle qu'elle apperçoit entre la note tonique & la médiante. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à entonner *la ſi ut re mi fa*, & reſter ſur le *fa;* puis entonner *la ſi ut re mi fa* ♯, & reſter ſur le *fa* ♯: l'on trouvera le premier chant agréable, & le ſecond fort dur. *Voyez les exemples* 3 *&* 4.

On n'employe le *fa* ♯ dans le mode d'*A mi la*, que pour éviter un intervalle choquant, que le *fa* naturel formeroit avec le *ſol* ♯ note ſenſible, & qui rendroit le chant beaucoup plus dur qu'il ne l'eſt avec le *fa* ♯. C'eſt la néceſſité qui fait admet-

tre le *fa* ♯, & l'oreille ne le souffre qu'autant qu'il conduit à la note sensible. Après avoir entonné *la si ut re mi fa* ♯, l'on ne peut revenir sur ses pas & dire *mi re ut si la*, sans révolter l'oreille.

Il suit de-là qu'après avoir entonné toutes les notes d'un mode mineur, en s'élevant par dégrés diatoniques depuis la tonique jusqu'à son octave, si l'on retourne par dégrés diatoniques à la note d'où l'on est parti; on ne forme pas les mêmes notes qu'on a formées en montant. En effet, après avoir chanté *la si ut re mi fa* ♯ *sol* ♯ *la*, si l'on veut descendre diatoniquement depuis ce dernier *la* jusqu'au premier; les notes *fa* & *sol*, qu'on a fait dieses en montant, se trouveront naturelles en descendant. *Voyez l'exemple* 5.

Le *sol* naturel n'est pas du mode d'*A mi la*: dans ce mode le *sol* est toujours diese. Ainsi après avoir entonné toutes les notes d'un mode mineur, en montant diatoniquement depuis la tonique jusqu'à son octave, on ne peut point les parcourir toutes en revenant de même de cette octave à la tonique; & pour retourner diatoniquement de cette octave à la note par laquelle on a commencé, il faut sortir du mode immédiatement après cette octave.

L'on pourroit regarder ceci comme un second défaut de la modulation mineure, mais on se tromperoit. Car si l'on fait la même opération dans la modulation majeure, on est obligé de même en descendant de sortir du mode. Lorsqu'on entonne *ut re mi fa sol la si ut*, on peut être toujours dans le mode majeur d'*ut;* mais lorsqu'on entonne *ut si la sol fa mi re ut*, on sort de ce mode pour quelque tems. On trouvera la preuve de ceci à la fin du Chapitre III. de la Seconde Partie.

CHAPITRE III.

Des diverſes maniéres d'employer les modes.

AVANT que d'expoſer de quelles maniéres on peut employer les modes, il faut parler de leur nombre. Un mode eſt une maniére de chanter où il y a une note principale à laquelle toutes les autres ſont ſubordonnées. Or toutes les notes peuvent être principales chacune à leur tour. Il y a donc autant de modes que de notes. Mais combien y a-t-il de notes? Il y a les ſept notes naturelles *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, *ſi ut*, ſept notes ayant les mêmes noms avec un dieſe, & ſept notes ayant les mêmes noms avec un bémol. Cependant, comme certains inſtrumens rendent de la même maniére deux notes différentes, par exemple, *re* ♯ & *mi* ♭; le nombre des notes y eſt beaucoup moindre, qu'en comptant les notes comme je viens de le faire. Il n'y a réellement ſur ces inſtrumens que douze modes, parce qu'ils ne peuvent rendre que douze ſons différens, depuis telle note qu'on voudra choiſir, juſqu'à ſon octave excluſivement. Voici ces douze ſons; *ut*, *ut* ♯ ou *re* ♭, *re*, *re* ♯ ou *mi* ♭, *mi*, *fa*, *fa* ♯ ou *ſol* ♭, *ſol*, *ſol* ♯ ou *la* ♭, *la*, *la* ♯ ou *ſi* ♭, & *ſi* *Voyez l'exemple 6.*

Un chant complet, c'eſt-à-dire, commencé & terminé d'une maniére qui ne laiſſe rien à deſirer à l'oreille, doit préſenter un mode; & s'il eſt un peu long, il en doit préſenter pluſieurs. Une ſuite de ſons ſans mode peut être un trait de chant, & non un chant complet. Un chant un peu

long qui n'offriroit qu'un ſeul mode, ſeroit ennuyeux.

Lorſqu'il y a pluſieurs modes dans un chant, il faut qu'un d'eux ſoit principal, & que tous les autres lui ſoient ſubordonnés, comme toutes les notes ſont ſubordonnés à la tonique dans chaque mode. Ce mode principal doit être annoncé dès le commencement du chant, & ce n'eſt que par lui que le chant peut finir. Sa note tonique, ou du moins une des notes de l'accord de cette tonique, qui ſont ſa tierce & ſa quinte, c'eſt-à-dire, celle qui ſe trouve la cinquiéme, lorſqu'en partant de cette tonique on s'éleve peu à peu par dégrés diatoniques, ſa note tonique, dis-je, ou l'une des notes de l'accord de cette tonique doit commencer le chant; ou ſi quelque autre note le commence, il faut qu'elle paſſe fort vîte, qu'elle ſoit ſuivie d'une des trois notes dont je viens de parler, & que cette note ſuivante ſoit plus longue & frappe plus l'oreille que celle qui commence le chant. *Voyez l'exemple* 7 qui eſt en *A mi la*. Le *fa* qui le commence n'eſt pas de l'accord de *la*; mais il paſſe rapidement, & il eſt ſuivi de *mi* qui eſt la quinte de *la*, & qui frappe plus l'oreille que cette premiere note de l'exemple.

La note tonique du mode principal peut ſeule finir le chant d'une maniére qui contente parfaitement l'oreille. On l'appelle *finale* pour cette raiſon, & ce nom la diſtingue des autres toniques qui paroiſſent dans le cours du chant. Si elle ne le termine pas, il faut qu'une des notes de ſon accord le termine à ſa place. Mais cela ne doit ſe faire que dans les piéces à pluſieurs parties, où les notes de l'accord de cette tonique peuvent & doivent même

quelquefois finir le chant de quelques-unes de ces parties, pendant que cette tonique finit elle-même le chant des autres.

Pour expofer avec ordre ce qui regarde l'emploi des modes, je parlerai d'abord du mode principal, je traiterai enfuite des autres modes qu'on peut lui enchaîner, enfin je ferai quelques réflexions fur les différentes maniéres de terminer les modes, & je montrerai à cette occafion que le chant eft partagé en phrafes & en membres de phrafes comme le difcours, & qu'il y a entre le chant & le difcours une analogie preſque parfaite.

ARTICLE PREMIER.

Du Mode principal.

On peut choifir tel mode qu'on veut pour principal d'un chant qu'on fe propofe de faire, à moins qu'on ne travaille pour certains inſtrumens, tels que la muſete & la vielle, qui ne peuvent exécuter qu'en certains modes. Mais il faut fe fervir de cette liberté avec jugement, & pour faire un bon choix, connoître les différences des modes. Elles ne fe trouvent que fur les inſtrumens, elles viennent des dieſes & des bémols, & ſont de deux eſpéces : les unes conſiſtent dans la facilité ou dans la difficulté de l'exécution, & les autres dans la gayeté ou dans la triſteſſe des notes.

Le mode de *C ſol ut* naturel qui n'a ni dieſes ni bémols, eſt d'une facile exécution. Les autres modes ſont plus ou moins faciles ou difficiles à proportion du nombre de dieſes ou de bémols qui leur eſt néceſſaire ; & il y en a de ſi difficiles que

les Auteurs ne s'en ſervent point ou preſque jamais. Ainſi lorſqu'on veut faire choix d'un mode, il faut le faire avec prudence, de peur de s'expoſer au déſagrément d'une mauvaiſe exécution. Je remarquerai à ce ſujet que la vîteſſe du mouvement des notes redouble la difficulté qui vient du grand nombre de dieſes ou de bémols; & qu'on ne doit pas par conſéquent, lorſqu'on veut faire un morceau d'une grande vivacité, le compoſer dans un mode que les dieſes ou les bémols rendent de lui-même peu praticable.

L'orgue, le clavecin, & la plûpart des inſtrumens à vent ſont faits ou accordés de maniére que les modes qui demandent un, deux, trois ou quatre dieſes à la clef, paroiſſent brillans & gais plus ou moins à proportion du nombre de dieſes qu'ils exigent, & que ceux qui demandent un, deux, trois ou quatre bémols à la clef, paroiſſent ſombres & triſtes plus ou moins à proportion du nombre de bémols qu'il leur faut. M. Rameau regarde cette variété des modes comme un défaut, & propoſe pour le clavecin une eſpéce de tempérament qui la fait diſparoître. Mais comme ce tempérament n'eſt pas encore univerſellement reçu, qu'il trouve même des contradicteurs, & que d'ailleurs il n'eſt pratiqué que ſur le clavecin; je crois que lorſqu'on veut compoſer pour ces inſtrumens en particulier, ou qu'on veut faire des morceaux de muſique dans l'exécution deſquels ces inſtrumens devront ou pourront être employés, il faut avoir égard à cette variété. Il me ſemble même qu'elle ſe trouve, du moins juſqu'à un certain dégré, ſur tous les inſtrumens; & qu'il eſt par conſéquent toujours bon, lorſqu'on délibére ſur le choix

du mode principal d'un morceau, de ſonger que les modes ne ſont pas tous également propres à la même expreſſion; qu'à la vérité on peut indépendemment du caractére du mode exprimer ce qu'on veut par le moyen du chant, de la meſure & de l'harmonie; mais que quand le caractére du mode eſt analogue aux objets qu'on veut peindre & aux ſentimens qu'on veut rendre, l'expreſſion en eſt plus forte. Tous les Maîtres conviendront de ce que j'avance ici, & M. Rameau lui-même paroît avoir eu beaucoup d'égard à cette variété des modes en compoſant ſes ouvrages. Peut-on mieux faire que de l'imiter?

Quand on a choiſi un mode principal, il faut mettre entre ſa tonique & ſes autres notes les diſtances qu'il demande. Ces intervalles ſe trouvent naturellement en *C ſol ut* majeur. Celui d'*A mi la* mineur exige deux dieſes, un ſur le *fa*, & l'autre ſur le *ſol*, lorſque le chant monte. Ces deux dieſes ſe mettent dans le cours du chant. *Voyez l'exemple* 5. Tous les autres modes demandent un ou pluſieurs dieſes ou bémols qu'on met ordinairement à la clef. Il faut un dieſe pour *G re ſol* majeur, & pour *E ſi mi* mineur; il en faut 2 pour *D la re* maj. & pour *B fa ſi* min. 3 pour *A mi la* maj. & pour *F ut fa* ♯ min. 4 pour *E ſi mi* maj. & pour *C ſol ut* ♯ min. 5 pour *B fa ſi* maj. & pour *G re ſol* ♯ min. 6 pour *F ut fa* ♯ maj. & pour *D la re* ♯ min. 7 pour *C ſol ut* ♯ maj. & pour *A mi la* ♯ min. Il faut un bémol pour *F ut fa* maj. & pour *D la re* min. il en faut 2 pour *B fa ſi* ♭ maj. & pour *G re ſol* min. 3 pour *E ſi mi* ♭ maj. & pour *C ſol ut* min. 4 pour *A mi la* ♭ maj. & pour *F ut fa* min. 5 pour *D la re* ♭ maj. & pour *B fa ſi* ♭ min. 6

pour *G re ſol* 𝄞 maj. & pour *E ſi mi* 𝄞 min. 7 pour *C ſol ut* 𝄞 maj. & pour *A mi la* 𝄞 min. *Voyez l'exemple 8.*

Les modes mineurs qui ont des dieſes à la clef, en demandent encore deux autres dans le cours du chant lorſqu'il monte, l'un à la ſudominante & l'autre à la note qui doit être ſenſible. *Voyez l'exemple 9.*

Les modes mineurs qui ont des bémols à la clef, prennent auſſi deux dieſes dans le cours du chant lorſqu'il monte. Ces dieſes ne font quelquefois que retrancher des bémols : on peut en ce cas ſe ſervir de béquarres au lieu de dieſes. *Voyez l'exemple 10.*

Remarquez qu'un mode mineur demande à la clef, le même nombre de dieſes ou de bémols que demande un mode majeur dont la tonique forme une intervalle de tierce mineure avec la tonique de ce mode mineur ; qu'*E ſi mi* mineur, par exemple, demande un dieſe, comme *G re ſol* majeur ; que *B fa ſi* mineur en demande deux, comme *D la re* majeur. La plûpart des Auteurs ne s'aſtreignent pas à cette régle. Ils mettent, par exemple, quelquefois deux dieſes à *E ſi mi* mineur ; ils ne mettent qu'un bémol à *G re ſol* mineur, & n'en mettent point à *D la re*, lorſqu'il a la même modulation.

Article II.

Des Modes qu'on peut enchaîner au mode principal.

On ne peut pas enchaîner indifféremment à un mode principal tout autre mode. Il y a des modes qui s'y enchaînent naturellement, d'autres qui ne

s'y lient qu'avec certaines précautions, & d'autres qui ne peuvent pas paroître avec lui dans le même chant.

Quand un mode principal eſt majeur, on peut, après l'avoir annoncé, paſſer au mode de la dominante, & c'eſt ce qu'on fait ordinairement. On peut aller auſſi, ſoit tout d'un coup, ſoit après le mode de la dominante, à celui de la ſudominante. Après ces deux modes on peut employer celui de la ſoudominante, celui de la ſutonique & celui de la médiante. On paſſe rarement à ce dernier, à moins que le chant ne ſoit long. Le mode de la dominante & celui de la ſoudominante doivent être majeurs; ceux de la ſudominante, de la ſutonique & de la médiante doivent être mineurs. On fait néanmoins quelquefois ſuccéder à un mode majeur principal le mode mineur de ſa dominante. Celui-ci paroît alors fort triſte, & peut ſervir à exprimer le regret, le chagrin, la douleur. On peut auſſi employer dans un chant dont le mode principal eſt majeur, le mode majeur de la ſutonique; mais cela ſe fait rarement, & il faut alors que celui-ci ſuccéde au mode de la dominante. On y fait même quelquefois, mais très-rarement, uſage du mode d'une note qui eſt quatre tons & deux demi-tons majeurs au-deſſus de la tonique. Cet intervalle s'appelle de ſeptiéme mineure. Le mode de cette note doit être majeur.

Le mode de *C ſol ut* naturel ou majeur nous ſervira d'exemple. Lorſqu'il a été annoncé comme principal, le mode de *G re ſol* eſt celui qui ſe préſente ordinairement le premier, majeur pour l'ordinaire, mineur quelquefois. Après le mode de *G re ſol* celui d'*A mi la* mineur fait un fort bon

effet. Après ce dernier on peut employer ceux de *F ut fa* majeur, de *D la re* mineur, &, ſi le chant eſt long, celui d'*E ſi mi* mineur. On peut même paſſer à celui de *B fa ſi* ♮ majeur, dans un chant d'une longueur conſidérable. Le mode de *D la re* peut être majeur, lorſqu'il paroît après celui de la dominante.

Quand le mode principal eſt mineur, le mode de la dominante & celui de la médiante s'enchaînent à lui également bien. Après eux l'on peut faire paroître celui de la ſoudominante, celui de la ſudominante telle qu'elle eſt en deſcendant, & celui de la ſeptiéme mineure. On n'employe guére les deux derniers que dans les chants fort longs. Les modes de la médiante, de la ſudominante & de la ſeptiéme mineure doivent être majeurs; ceux de la dominante & de la ſoudominante doivent être mineurs.

Le mode d'*A mi la* naturel ou mineur nous ſervira d'exemple. Lorſqu'il a été annoncé comme principal, le mode d'*E ſi mi* mineur & celui de *C ſol ut* majeur peuvent également bien être employés. Aprés eux ou peut faire paroître celui de *D la re* mineur, &, ſi le chant eſt long, celui de *F ut fa* majeur, & celui de *G re ſol* auſſi majeur.

Il faut remarquer qu'un mode enchaîné qui doit être mineur, peut finir par une note qui ſoit la tierce majeure de ſa tonique; que le mode d'*E ſi mi*, par exemple, quoique mineur peut finir par *ſol* ♯, qui eſt la tierce majeure de *mi*. Cela n'arrive que parce que cette note, qui fait la tierce majeure de la tonique, appartient ou va appartenir comme ſenſible au mode qui ſuccéde ou va ſuccéder à celui qui finit. Le *ſol* n'eſt dieſe, que parce

qu'on veut rentrer dans le mode d'*A mi la* dont il eſt ou va devenir note ſenſible. Il a pour baſſe *mi*, qui eſt ou va devenir dominante de ce mode d'*A mi la* qui ſuccéde ou va ſuccéder au mode d'*E ſi mi*.

On n'eſt pas abſolument obligé d'employer les modes dans l'ordre où je les ai indiqués. C'eſt au génie à produire les chants, & le génie eſt libre. Il ſuit pour l'ordinaire les routes que j'ai tracées: mais il s'en éloigne quelquefois, & ne brille jamais tant que dans ſes écarts. Il ne faut donc point, lorſqu'on fait un chant, ſe contraindre à employer tel ou tel mode; mais ſe livrer à ſon imagination, & prendre garde ſeulement que l'envie de faire du ſingulier ne ſéduiſe. Ces ſurpriſes cauſées par des modes auxquels on ne s'attend pas, ſont très-agréables, lorſqu'elles peignent des objets & qu'elles expriment des ſentimens que l'Auteur doit peindre & exprimer. Le goût les approuve alors, & admire le feu & les tranſports du génie. Mais elles déplaiſent, quand elles ne ſervent ni à cette peinture ni à cette expreſſion; & plus encore quand elles font ſur l'Auditeur une impreſſion contraire à ces objets & à ces ſentimens: ce qui arrive quelquefois. Ce ſont alors les efforts d'une imagination froide & bizarre, efforts déſaprouvés par les oreilles délicates, qui aiment le chant naturel, & qui ne peuvent ſouffrir ce qui s'en écarte ſans autre raiſon que la nouveauté.

Il y a une obſervation à faire ſur ce ſujet. Si l'on n'eſt pas obligé d'employer les modes dans l'ordre que j'ai expoſé, il faut du moins avoir égard à cet ordre dans la maniére de s'en ſervir. Il y a des modes dans leſquels le chant peut s'étendre beaucoup, d'autres qui doivent durer moins, d'autres qui ne

doivent paroître que pour un inſtant, ſuivant la longueur du chant & l'endroit où ils paroiſſent.

On peut, par exemple, dans un air dont le mode principal eſt *C ſol ut* majeur, employer d'abord après le mode principal pendant un nombre conſidérable de meſures, le mode de *G re ſol*; on ne peut pas employer de même, c'eſt-à-dire, au commencement de l'air & avec autant d'étendue, les modes de *F ut fa* & de *D la re*; & le mode d'*E ſi mi* ne peut paroître qu'après que les modes de *G re ſol* & d'*A mi la* ont paru, ou du moins qu'après qu'on a employé celui de *G re ſol*. Quand le mode de *C ſol ut* a été employé pendant quelques meſures, on peut lui faire ſuccéder immédiatement celui de *F ut fa*, mais pour quelques meſures ſeulement, après quoi on peut paſſer à celui de *G re ſol*, ou revenir au mode principal. On peut même dès la premiere meſure de l'air, auſſi-tôt que le mode de *C ſol ut* a été annoncé, faire paroître celui de *F ut fa*, mais pour un inſtant, après quoi le mode de *C ſol ut* doit reparoître. On ne peut pas employer de même dès la premiere meſure celui de *D la re*. Il peut à la vérité paroître avant celui de *G re ſol*, même pour pluſieurs meſures; mais cela eſt rare, & l'on ne l'apperçoit guére avant celui de la dominante, que dans les piéces à pluſieurs parties. La baſſe y préſente quelquefois avant le mode de *G re ſol*, *ut* ♯ comme note ſenſible ſuivi de *re* tonique a qui on donne la tierce majeure, & qu'on rend auſſi-tôt après dominante de *G re ſol*. Le mode de *B fa ſi* ♭ qu'on n'employe avec étendue dans les chants dont le mode principal eſt *C ſol ut* majeur, que lorſqu'ils ſont d'une longueur très-conſidérable, peut paroître dans un air en *C ſol ut*

majeur qui ne ſoit pas fort long, & où l'on n'employe pas celui d'*A mi la* ni celui de *D la re*. Mais il ne peut paroître qu'au milieu de cet air; il faut même qu'il ſoit précédé & ſuivi de celui de *F ut fa*, dont il interrompe le cours pour fort peu de tems.

Dans un air dont le mode principal eſt *A mi la* mineur, on peut employer le mode de *D la re*, comme j'ai dit qu'on peut employer le mode de *F ut fa* dans un air dont le mode principal eſt celui de *C ſol ut* majeur. Bien plus, on peut, après avoir débuté par quelques meſures en *A mi la*, employer le mode de *D la re* auſſi longuement qu'on pourroit employer celui d'*E ſi mi* ou celui de *C ſol ut*, & revenir enſuite à celui d'*A mi la*, & ſi le chant n'eſt pas long, n'employer que le mode de *D la re* avec le mode principal. Dans le triſte & le plaintif, le ton de la ſoudominante ainſi enchaîné convient mieux que ceux de la dominante & de la médiante, & mérite la préférence ſur eux. On peut auſſi faire paroître dès la premiere meſure celui de *C ſol ut*, mais pour un moment; employer dès les premieres meſures celui de *G re ſol*, mais pour peu de tems; &, quoique l'air ne ſoit pas long, faire paroître celui de *F ut fa*, mais précédé & ſuivi de celui de *D la re*. Il faut remarquer à ce ſujet, qu'un mode qui ne doit paroître qu'un inſtant, paroît pour l'ordinaire au milieu d'un mode qui peut durer un tems conſidérable, & dont il interrompt le cours.

Quand on a employé un mode, ſi l'on veut le faire reparoître, il faut que ce ſoit pour peu de tems, à moins que le chant ne ſoit long, & qu'on en ait parcouru pluſieurs autres depuis que ce mode

a paru. Il n'y a que le mode principal auquel on puisse revenir sans se gêner. Il est bon même de le faire entendre de tems en tems entre les autres modes, de peur que l'auditeur ne l'oublie. Car c'est un plaisir pour ceux qui écoutent un chant, d'avoir toujours présent à l'esprit ce mode à qui tous les autres sont subordonnés.

Pour achever de faire connoître la maniére d'enchaîner les modes, je remarquerai qu'il y a trois genres principaux de musique, le diatonique, le chromatique & l'enharmonique. Le diatonique est le genre ordinaire, où le chant monte & descend par les dégrés naturels, & parcourt des tons & des demi-tons majeurs. Le chromatique est celui où le chant procéde par demi-tons mineurs. L'enharmonique est celui où un même son est pris successivement pour deux notes différentes & appartenant à des modes différens. Ce que j'ai dit jusqu'à présent de l'enchaînement des modes ne regarde que le genre diatonique. Je vais dire quelques mots de leur enchaînement dans les deux autres genres.

On peut, pour peindre quelque objet ou pour exprimer quelque sentiment, parcourir dans un chant plusieurs demi-tons de suite. On y peut mettre, par exemple, en montant ce trait, *mi fa fa ♯ sol sol ♯ la*, & en descendant celui-ci, *la sol ♯ sol fa ♯ fa mi*. Le chant est alors chromatique, parce que les demi-tons mineurs s'y trouvent mêlés avec les demi-tons majeurs; & les modes y succédent ou du moins peuvent y succéder les uns aux autres avec beaucoup de rapidité. Le premier trait peut être en *F ut fa*, en *G re sol* & en *A mi la;* le second peut être en *A mi la*, en *D la re*, en *G re sol* & en *C sol ut*.

Dans

Dans le genre enharmonique, un mode se trouve suivi immédiatement d'un autre mode qui n'a aucun rapport naturel avec lui. Par exemple, après avoir pris un certain son pour *sol* ♯ note sensible d'*A mi la*, on le prend de suite pour *la* ♮ sudominante de *C sol ut* mineur, & l'on passe ainsi du mode d'*A mi la* à un mode qui avec la modulation mineure non-seulement ne peut pas lui succéder immédiatement, mais même ne peut pas naturellement paroître avec lui dans un même chant.

Je m'étendrai davantage sur ces deux genres dans le Chapitre VIII. de la Seconde Partie de ce Traité, où je ferai connoître aussi deux autres genres dont il est inutile que je parle à présent.

Avant de finir cet Article, il faut dire un mot sur le changement de modulation. On peut, vers le commencement, ou au milieu, ou vers la fin d'un morceau, changer la modulation du mode principal.

Quand le mode principal d'un air est majeur au commencement, on peut après quelques mesures le rendre mineur, mais seulement pour quelque-tems, après lequel on revient à la modulation majeure. On peut aussi le rendre mineur au milieu ou vers la fin de l'air, soit pour un instant, soit pour un tems considérable, soit même pour le reste du morceau.

Quand le mode principal d'un air est mineur, on peut vers le milieu du morceau le rendre majeur, soit pour un tems considérable, soit pour le reste de l'air.

Lorsqu'on a changé la modulation du mode principal d'un morceau, il faut que les modes qu'on lui enchaîne, conviennent eux & leur modulation à la nouvelle modulation qu'on lui a donnée.

Comme on peut enchaîner à un mode majeur principal celui de sa dominante, tantôt avec la modulation majeure, & tantôt quoique plus rarement avec la modulation mineure; on peut donner successivement les deux modulations à ce mode enchaîné. Ainsi l'on peut, dans un air dont le mode principal est *C sol ut* majeur, faire paroître le mode de *G re sol* avec les deux modulations; le faire d'abord majeur, ensuite mineur, ou d'abord mineur, ensuite majeur; ou même après l'avoir fait d'abord majeur ensuite mineur, lui faire reprendre la modulation qu'on lui a fait quitter.

Le changement de modulation employé à propos est agréable, mais trop fréquent il devient ennuyeux. Il ne faut donc pas dans un air, si long qu'il soit, faire passer trois ou quatre fois le mode principal de la modulation majeure à la mineure. Ce qui plaît la premiere fois peut déplaire la seconde, & rebute certainement une oreille délicate lorsqu'il est encore réitéré.

Article III.

Des différentes maniéres de terminer un mode.

Il y a deux maniéres de terminer les modes, l'une parfaite & l'autre imparfaite.

On termine parfaitement un mode, lorsqu'on fait entendre pour sa terminaison sa dominante suivie de sa note tonique, ou des notes dont ces deux premieres sont la basse fondamentale. Par exemple, on finit parfaitement le mode de *G re sol* par les notes *re sol*, ou par des notes dont *ré* & *sol* sont la basse fondamentale.

On termine imparfaitement un mode, en faiſant entendre pour ſa terminaiſon la ſoudominante ſuivie de la note tonique, ou la dominante ſuivie d'une note plus haute d'un dégré, ou la dominante ſuivie d'une note plus baſſe de deux dégrés, ou des notes qui ont pour baſſe fondamentale la ſoudominante ſuivie de la tonique, ou enfin des notes qui ont pour baſſe fondamentale la dominante ſuivie de l'une des deux maniéres que j'ai dites. Par exemple, on finit imparfaitement le mode de *G re ſol* par *ut ſol*, ou par *re mi*, ou par *re ſi*, ou par des notes qui ont *ut ſol*, ou *re mi*, ou *re ſi* pour baſſe fondamentale.

Quand la dominante & la tonique, ou la ſoudominante & la tonique forment la terminaiſon d'un mode; la tonique eſt la derniere note de ce mode. Quand la dominante & une note plus haute d'un dégré, ou la dominante & une note plus baſſe de deux dégrés forment la terminaiſon d'un mode; la dominante en eſt la derniere note.

Les terminaiſons des modes, & ſur tout les terminaiſons parfaites, font ſentir à l'oreille certains repos, qui lui font partager le chant en différentes parties qu'on appelle phraſes muſicales. Ces repos mettent entre le chant & le diſcours, une analogie à laquelle il faut faire une grande attention dans la compoſition & dans l'exécution de la muſique, & ſur laquelle pour cette raiſon je vais faire des réflexions importantes.

L'oreille ſent de tems en tems dans les chants des repos plus ou moins marqués. Elle ſent un repos très-marqué, lorſqu'elle apperçoit une eſpéce de concluſion d'une partie conſidérable d'un chant, concluſion qui lui fait ſéparer ce qu'elle a

entendu d'avec ce qu'elle va entendre, comme on ſépare dans le diſcours une phraſe d'avec une autre. Elle apperçoit cette ſorte de concluſion, aux endroits où elle entend des terminaiſons parfaites & bien ſenſibles de modes, & en certains autres endroits que l'*ex.* 11 fera connoître. Elle ſent un repos moins marqué, lorſqu'elle apperçoit la fin d'une petite partie d'un chant, ce qui lui fait mettre entre ce qu'elle a entendu & ce qu'elle va entendre, une eſpèce de ſéparation ſemblable à celle qui ſe trouve entre les petites parties du diſcours qu'on appelle membres de phraſes.

On doit, comme je le ferai voir, interrompre l'exécution à la fin de la plûpart des parties conſidérables & de beaucoup de petites parties des chants. Mais quand on exécuteroit un air ſans aucune interruption, l'oreille feroit d'elle-même ces eſpéces de ſéparations dont je viens de parler. On interrompt l'exécution en reſpirant lorſqu'on chante ou qu'on joue d'un inſtrument à vent, & en levant l'archet lorſqu'on joue d'un inſtrument à cordes. *Voyez l'ex.* 11 qui eſt tiré du Ballet des Fêtes de l'Été.

Toutes les notes déſignées par une lettre, ſont des notes de repos. L'oreille ſent ſur chacune d'elles, un de ces repos plus ou moins marqués dont je viens de parler. Elles commencent toutes une meſure. La plûpart des repos qui ſe trouvent dans les airs à deux ou à trois tems, ſe rencontrent de même au commencement des meſures. Ceux des airs à quatre tems, ſe trouvent ordinairement au commencement du premier ou du troiſiéme tems. Ceux qui ſe rencontrent dans le ſecond tems de la meſure à deux tems, dans le ſecond ou dans

le troiſiéme de la meſure à trois tems, dans le ſecond & dans le quatriéme de la meſure à quatre tems, ſe font ſentir au moins dès le commencement de ces tems, excepté quelques-uns qui ne ſont pas conſidérables.

Les repos qu'on ſent ſur les notes C, E, H, K & M, ſont très-marqués, & répondent à ceux qu'on ſent à la fin des phraſes d'un diſcours. Les trois premieres & la derniere de ces notes terminent chacune parfaitement un mode. La note E termine d'une maniére bien ſenſible celui de *F ut fa;* la note H termine de même celui de *G re ſol;* la note M termine le mode principal & le chant de maniére que l'oreille ne deſire plus rien. Quand je dis que chacune de ces notes termine parfaitement un mode; cela ne ſignifie pas que chaque mode terminé par l'une de ces notes ſoit tellement fini, qu'on ne puiſſe regarder les notes qui la ſuivent comme étant de ce mode. Car il ſe ſeroit pu faire qu'un mode terminé par l'une de ces notes, eut ſubſiſté encore après cette note, ſi l'Auteur eut voulu. Les notes qui ſuivent la note E ſeroient du mode de *F ut fa*, ſi l'Auteur qui ne leur a point donné de baſſe eut voulu leur en donner une convenable à ce mode. En ce cas la terminaiſon que forme la note E, n'eut point été réelle, mais ſimplement poſſible; c'eſt-à-dire, que la note E n'eut pas réellement terminé le mode de *F ut fa*, mais eut été regardée comme pouvant le finir. On trouve ſouvent des repos bien marqués ſur des terminaiſons ſimplement poſſibles, que l'oreille prend pour des terminaiſons réelles, ne preſſentant point ce qui va venir.

Les repos qu'on ſent ſur les notes A, B, D, F,

G, I & L, ſont moins marqués que les autres, & répondent à ceux que l'on ſent dans le diſcours à la fin des membres de phraſes.

Il faut interrompre, autant qu'il eſt poſſible, l'exécution après tous les repos bien marqués. Je dis autant qu'il eſt poſſible. Car il y a des chants faits de maniére qu'on n'a pas le tems d'interrompre l'exécution, même après la terminaiſon parfaite & bien ſenſible d'un mode. Il faut néceſſairement interrompre l'exécution après la note K, & quand les notes C, E, H ſeroient des blanches & n'auroient point de ſoupirs après elles, il faudroit auſſi l'interrompre après ces trois notes; mais l'interruption ſeroit plus courte qu'elle ne l'eſt.

Le goût exige qu'on interrompe auſſi l'exécution après certains repos moins marqués. Ainſi il eſt bon d'interrompre l'exécution après les notes A & F.

L'interruption qu'on doit mettre après les repos, ne doit pas toujours ſe trouver immédiatement après les notes où les repos ſe font ſentir. Par exemple, ſi après la note C l'Auteur eut mis un *ſi* 𝄽, comme je l'ai mis dans l'*exemple 12*; il ne faudroit point placer l'interruption immédiatement après la note C, mais apres ce *ſi* 𝄽 qui ſeroit une tierce plus bas, & c'eſt ce que marque le trait qu'on voit dans l'*ex.* 12 entre ce *ſi* 𝄽 & le ſuivant. Ce premier *ſi* 𝄽 ſeroit de la même phraſe que la note C, & ſeroit par rapport à cette note ce qu'une ſyllabe muette qui termine une phraſe ou un membre de phraſe, eſt par rapport à la ſyllabe ſonore qui la précéde, ce que dans ce vers, *ceſſez mes yeux de contraindre vos larmes*, la derniere ſyllabe eſt par rapport à l'avant derniere qui eſt une ſyllable de repos, parce qu'il faut reſter un peu ſur elle en prononçant le vers.

Une note qui eſt par rapport à une note de repos ce qu'une ſyllabe muette eſt par rapport à une ſyllabe ſonore qui la précéde, doit toujours être du même accord fondamental que la note de repos, comme on le verra dans la ſuite.

Il y a, comme l'on voit, une grande analogie entre le chant & le diſcours. L'un & l'autre ſont partagés en phraſes & en membres de phraſes. L'eſprit ſent un repos conſidérable à la fin de chaque phraſe d'un diſcours, & un moindre à la fin de chaque membre de phraſe. L'oreille en apperçoit de ſemblables à la fin des phraſes & des membres de phraſes muſicales. La ſeule différence qui ſe trouve à ce ſujet entre le diſcours & le chant, c'eſt qu'une perſonne qui prononce bien un diſcours, s'arrête plus ou moins, ſoit en prononçant, ſoit en reſpirant, à la fin des membres de phraſes à proportion de leur importance, & reſte toujours plus à la fin des phraſes qu'à la fin des membres de phraſes; au lieu qu'une perſonne qui exécute bien un air, ne s'arrête pas toujours dans la même proportion à la fin des membres de phraſes & des phraſes entiéres, parce que les Auteurs ne s'aſſujettiſſent pas à donner aux notes de repos la valeur qu'il faudroit pour que cette proportion pût être obſervée. Fort ſouvent la note de repos qui termine un membre de phraſe eſt longue, & celle qui termine la phraſe entiere eſt courte. Le chant même, comme je l'ai dit, eſt quelquefois fait de maniére qu'on ne peut pas interrompre l'exécution après une terminaiſon parfaite & bien ſenſible d'un mode. L'oreille n'en apperçoit pas moins la fin des phraſes muſicales, & ne la diſtingue pas moins de la fin des peti-

tes parties du chant qui n'en ſont que les ſubdiviſions.

On doit, en compoſant de la muſique vocale, avoir égard à cette analogie qui ſe trouve entre le chant & le diſcours. Il faut que les phraſes poëtiques finiſſent avec des phraſes ou du moins avec des membres de phraſes muſicales; que les membres de phraſes poëtiques, à moins qu'ils ne ſoient conſidérables, finiſſent avec des membres de phraſes & non avec des phraſes muſicales, ſur tout avec celles dont la fin offre des terminaiſons parfaites & bien ſenſibles de modes, telle que la terminaiſon de *F ut fa* lettre E dans l'*ex.* 11. Il faut abſolument éviter de faire rencontrer ces terminaiſons parfaites & bien ſenſibles des modes, ſur des paroles qui ne terminent pas même des membres de phraſes. Il eſt beau de faire toujours concourir la fin des phraſes poëtiques avec celle des phraſes muſicales, & celle des membres de phraſes poëtiques avec celle des membres de phraſes muſicales. Un Auteur doit tendre, autant qu'il eſt poſſible, à cette perfection.

C'eſt encore une grande beauté que de placer des repos dans le chant à des diſtances égales. Cet agrément ne peut que rarement avoir lieu dans la muſique faite ſur des paroles. La muſique inſtrumentale peut s'en paſſer; mais lorſqu'il s'y rencontre, il n'échappe pas aux oreilles délicates, & leur fait un très-grand plaiſir. Il ſe trouve preſque toujours dans les airs à danſer: on y ſent des repos de deux en deux, ou de trois en trois, ou de quatre en quatre meſures.

CHAPITRE IV.

Des ſuites de ſons qui n'appartiennent à aucun mode.

UN chant, pour être agréable, doit, comme on l'a vû dans le Chapitre précédent, offrir à l'oreille un mode; & s'il eſt un peu long, il doit lui en offrir pluſieurs, dont l'un ſoit principal & les autres ſubordonnés à ce premier.

Cette néceſſité des modes ne s'étend pas à toutes les parties d'un chant. Il y a dans les meilleures piéces de muſique beaucoup d'endroits qui n'appartiennent à aucun mode; & ces endroits, loin d'affoiblir la beauté de ces piéces, y mettent un grand agrément.

On verra dans la Seconde Partie qu'un mode, quand il eſt majeur, ne peut avoir pour baſſe fondamentale que certaines notes, ſçavoir, ſa tonique, ſa dominante-tonique, ſa ſoudominante, & une dominante formée de la diſſonnance de ſa ſoudominante; que quand il eſt mineur, il peut, outre ces quatre notes, avoir encore pour B. F. ſa note ſenſible; & que les endroits des chants dont la B. F. offre des notes qui ne ſont ni toniques, ni dominantes-toniques, ni ſoudominantes, ni dominantes formées de la diſſonnance des ſoudominantes, ni notes ſenſibles, ne ſont d'aucun mode.

On trouve quelquefois ces ſortes d'endroits au milieu d'un mode dont ils interrompent le cours, & quelquefois entre la fin d'un mode & le commencement d'un autre. Les uns ont pour B. F. une

suite de notes indépendantes les unes des autres, & que j'appelle notes censées-toniques pour les raisons que je dirai. La B. F. des autres est une suite de dominantes simples, ainsi nommées pour les distinguer des dominantes-toniques. Les uns & les autres tiennent dans une suspension agréable, l'oreille incertaine à l'égard du mode qui va leur succéder. Ceux qui se trouvent entre deux modes, & qui ont pour B. F. une suite de dominantes simples, ajoutent au plaisir de cette suspension celui d'une douce liaison du mode passé avec celui qui va venir. Car il n'y a point de meilleur moyen d'enchaîner un mode à un autre, qu'une suite de ces dominantes dans la B. F.

CHAPITRE V.

Des moyens de reconnoître le mode principal & les autres modes, ou du moins une partie des autres modes d'un chant, & le goût que l'Auteur a donné à chacun d'eux.

IL y a bien des choses dans la mélodie des piéces de musique, qui ne peuvent être apperçues que par ceux qui connoissent l'harmonie. Tels sont plusieurs des modes qui se trouvent ou peuvent se trouver dans tel ou tel chant. C'est pourquoi je suis obligé de me borner ici à donner 1° les moyens de reconnoître le mode principal d'un chant & l'espéce de modulation de ce mode, c'est-à-dire, s'il est majeur ou mineur; 2° ceux de reconnoître au moins une partie des autres modes que l'Auteur a parcourus, & l'espéce de modulation qu'il leur a donnée.

Article Premier.

Des moyens de reconnoître le mode principal d'un chant, & l'eſpéce de modulation de ce mode.

Il eſt aiſé de découvrir le mode principal d'un chant terminé d'une maniére qui contente parfaitement l'oreille. On n'a qu'à recourir à la fin de ce chant : la derniere note eſt, comme je l'ai dit, la tonique de ce mode. Mais il faut s'accoûtumer à reconnoître dès le commencement d'un chant, quel en eſt le mode principal.

Lorſqu'un chant commence par deux intervalles de tierce, ſoit en montant, ſoit en deſcendant, ſon mode principal eſt annoncé. Trois notes forment ces deux intervalles : celle qui eſt la plus baſſe des trois eſt la tonique de ce mode. Ainſi un chant qui commence par *ut mi ſol* en montant, a pour mode principal celui de *C ſol ut :* il eſt, dit-on en *C ſol ut*. Un chant qui commence par *ut la fa* en deſcendant, eſt en *F ut fa*.

Lorſqu'un chant commence par trois notes qui ne forment pas deux intervalles de tierce, mais par qui on feroit former ces deux intervalles, en portant plus haut ou plus bas une ou deux de ces notes, ou en dérangeant l'ordre dans lequel elles ſe ſuivent, ou en ſe ſervant en même-tems de ces deux moyens ; le mode principal de ce chant eſt encore annoncé, pourvû que ces deux intervalles ſoient l'un de tierce majeure, l'autre de tierce mineure. Ainſi tous les commencement d'air que préſente l'*exemple 13*, annoncent pour mode principal celui de *G re ſol*, parce qu'ils offrent tous les trois

notes *ſol*, *ſi*, *re*, qui forment ou qui peuvent former deux intervalles de tierce, l'un de tierce majeure *ſol ſi*, l'autre de tierce mineure *ſi re*, & que quand ces trois notes forment ces deux intervalles la plus baſſe eſt *ſol*. Il y a pluſieurs exceptions à cette régle. Lorſqu'un chant commence par un intervalle de tierce mineure en deſcendant ſuivi d'un intervalle de ſixte mineure en montant; la deuxiéme note de ce chant peut être la tonique du mode principal. Un air qui commence par les notes *re*, *ſi*, *ſol*, formant les deux intervalles dont je viens de parler, peut n'être pas en *G re ſol*, mais en *B fa ſi*. En ce cas, ſi celui qui exécute ce chant forme un coulé en deſcendant de *re* à *ſi*, il doit le former par *ut* ✕ qui faſſe voir que le chant n'eſt pas en *G re ſol*. Lorſqu'un chant de baſſe commence par un intervalle de tierce mineure en deſcendant, ſuivi d'un intervalle de quinte en montant ou de quarte en deſcendant; la premiere note de ce chant peut être la tonique du mode principal. L'air *Je ne romprois pas notre chaîne*, Acte 4e de l'Europe galante, Scene 2e, commence par *la fa* ✕ *ut* ✕ formant les deux premiers de ces intervalles, & n'eſt point en *fa* ✕, mais en *A mi la* majeur. Un chant de baſſe peut débuter par un intervalle de tierce majeure en deſcendant ſuivi d'un intervalle de quarte en deſcendant, & avoir pour tonique de ſon mode principal ſa premiere note. Ainſi un chant de baſſe peut commencer par *mi ut ſol*, & n'être pas en *C ſol ut*, mais en *E ſi mi*. Bien plus un chant de baſſe peut commencer par *la fa re*, & n'être pas en *D la re*, mais en *A mi la*. Ainſi lorſqu'un chant de baſſe commence par deux intervalles de tierce en deſcendant, la plus baſſe

des trois notes qui forment ces deux intervalles, peut n'être pas la tonique du mode principal de ce chant.

Lorſque trois notes qui forment ou peuvent former deux intervalles de tierce, ſe trouvent au commencement d'un air mêlées avec d'autres notes, de maniére qu'elles ſe font plus ſentir que ces autres notes, ſoit parce qu'elles ſont plus longues, ſoit parce qu'elles commencent les tems & les meſures; elles annoncent le mode principal, comme ſi elles étoient toutes trois de ſuite. Ainſi tous les commencemens d'air qu'offre l'*exemple 14*, annoncent le mode de *C ſol ut* pour principal, parce que les notes *ut*, *mi*, *ſol*, s'y font plus ſentir que les autres.

Deux autres intervalles, celui de quarte & celui de quinte, lorſqu'ils ſe trouvent au commencement des chants, en font auſſi connoître les modes principaux.

Un intervalle de quarte eſt celui d'une note que l'on compte pour premiere à une autre note qui ſe trouve la quatriéme, lorſqu'on procéde par dégrés diatoniques en partant de cette premiere. Ainſi l'intervalle d'*ut* à *fa* en montant, & celui d'*ut* à *ſol* en deſcendant, ſont des intervalles de quarte. Un intervalle de quinte eſt celui d'une note à celle qui ſe trouve la cinquiéme, lorſqu'on procéde comme je viens de le dire. Ainſi l'intervalle d'*ut* à *ſol* en montant, & celui d'*ut* à *fa* en deſcendant, ſont des intervalles de quinte.

La premiere note d'un chant qui commence par un intervalle de quinte en montant ou de quarte en deſcendant, eſt preſque toujours la tonique du mode principal de ce chant. *Voyez l'exemple 15*,

qui en renferme plusieurs petits que je suppose être des commencemens d'air. Je dis *presque toujours* & non pas *toujours*, parce qu'il y a quelques exemples contraires. *Voyez l'exemple 16*, qui commence par *ut sol*, & qui néanmoins est en *F ut fa*.

La première note d'un chant qui commence par un intervalle de quarte en montant ou de quinte en descendant, est presque toujours la dominante du mode principal de ce chant; la seconde note est alors la tonique de ce mode. *Voyez l'exemple 17*, qui en renferme plusieurs petits. Quelques exemples contraires m'obligent à restraindre cette proposition comme la précédente. *Voyez l'exemple 18*; qui commence par *sol ut* & qui est néanmoins en *G re sol*, & le *19* qui est en *C sol ut*, quoique la partie supérieure chantante commence par *mi la*, & la basse par *ut fa*.

Lorsque les premières notes d'un chant n'en font point connoître le mode principal, il faut chanter de suite le commencement du chant, jusqu'à ce qu'on apperçoive un repos qui marque la fin d'une phrase, ou celle d'un membre considérable de phrase.

Si ce repos se trouve sur une terminaison, soit réelle, soit simplement possible, mais parfaite & bien sensible d'un mode, telle que celles des modes de *F ut fa* & de *G re sol* dans l'*exemple 11*, lettre E & H; la note de ce repos est tonique, & pour l'ordinaire une tonique qui est la première note de repos dans un chant, est tonique du mode principal.

Si ce repos ne se trouve point sur une terminaison semblable; il faut, après avoir chanté de suite ce qui le précède, s'arrêter sur la note de repos,

& faire enſuite tomber ſa voix le plus naturellement qu'il eſt poſſible ſur une note plus baſſe. La voix après certaines notes de repos ſe porte également à pluſieurs notes différentes. Il y a des notes de repos après leſquelles elle deſcend indifféremment d'un, de deux ou de quatre dégrés. *Voyez l'exemple* 20. Après la note B. qui eſt un *re*, la voix ſe porte également à l'*ut* au *ſi* ou au *ſol*. Il y en a après leſquelles elle deſcend indifféremment d'un ou de deux dégrés. *Voyez l'exemple 21*. Après la note B. qui eſt un *mi*, la voix ſe porte indifféremment à *re* ou à *ut*. Il y en a après leſquelles elle deſcend également de deux ou de quatre dégrés. *Voyez l'exemple 22*. Après la note B. qui eſt un *mi*, elle ſe porte également à l'*ut* ♯ ou au *la*. Il y en a d'autres après leſquelles elle deſcend de trois ou de ſept dégrés. *Voyez l'exemple 23*. Après la note B. qui eſt un *ſol*, elle ſe porte indifféremment au *re* ou au *ſol*. Enfin il y a des notes de repos après leſquelles elle ne deſcend naturellement qu'à la tierce. *Voyez l'exemple 24*. Après la note B. qui eſt un *ſi*, elle ne ſe porte d'elle-même qu'au *ſol*. Les chants préſentent ſouvent après les notes de repos, ces notes auxquelles la voix ſe porte par un inſtinct naturel.

La plus baſſe des deux ou trois notes auxquelles la voix deſcend indifféremment après la note du premier repos conſidérable d'un chant, ainſi que celle à laquelle la voix ſe porte uniquement, eſt tonique ou dominante du mode principal de ce chant. Pour ſçavoir lequel des deux caractéres eſt celui de cette note que la nature indique, il faut chercher entre les premieres notes du chant une note qui ſoit un dégré au-deſſous ou ſix dégrés au-deſſus de cette note indiquée. Quand on l'a

trouvée, il faut voir ſi elle eſt un demi-ton ou un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette derniere note.

Lorſqu'elle n'eſt qu'un demi-ton plus bas, la note indiquée eſt tonique du mode principal du chant. Ainſi l'*ut* indiqué dans l'*exemple 21* & le *ſol* indiqué dans l'*exemple 23* ont ce caractère. Car on trouve entre les premieres notes de l'*exemple 21*, un *ſi* naturel marqué d'un A, & entre les prémieres notes de l'*exemple 23* un *fa* ♯ marqué auſſi d'un A. L'*exemple 21* eſt donc en *C ſol ut*, & l'*exemple 23* en *G re ſol.*

Lorſque la note qu'on a cherchée eſt un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette derniere note, & ſe trouve ſuivie d'une note plus haute; la note indiquée eſt dominante du mode principal. Ainſi dans l'*exemple 22*, le *la* indiqué a ce caractère. Car on trouve entre les premieres notes du chant à la lettre A un *ſol* naturel, qui monte au *la* octave du *la* indiqué. Cet exemple eſt donc en *D la re.*

Lorſque la note cherchée eſt un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette derniere note, & ſe trouve ſuivie d'une note plus baſſe d'un demi-ton; la note indiquée eſt encore dominante du mode principal. Ainſi dans les *exemples 20 & 24* le *ſol* indiqué a ce caractère. Car on trouve entre les premieres notes de chacun de ces exemples à la lettre A, un *fa* naturel ſuivi d'un *mi* naturel. Ces deux exemples ſont donc en *C ſol ut.*

Lorſque la note cherchée eſt un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette derniere note, & ſe trouve ſuivie d'une note plus baſſe d'un ton entier; il faut voir s'il n'y a pas

dans

dans le chant, avant la note indiquée, une note qui soit la tierce de cette note indiquée, ou si la nature qui indique quelquefois deux ou trois notes, n'indique pas cette tierce au-dessus de la note dont on cherche le caractére. Il faut ensuite remarquer si cette tierce est majeure ou mineure. Si elle est majeure, la note dont on cherche le caractére est dominante du mode principal; si elle est mineure, cette note est tonique de ce mode. Ainsi dans l'*exemple 25* le *la* indiqué est dominante du mode principal, parce que l'*ut* ✕ A note de repos est la tierce majeure de ce *la*. Dans le *26* le *la* B que la nature indique, & que le goût oblige de mettre réellement après l'*ut* A note de repos, est tonique du mode principal, parce que cet *ut* est la tierce mineure de cette note indiquée.

Voilà les différens moyens de reconnoître dès le commencement des airs, quel est le mode principal de chacun d'eux. Mais tous ces moyens que je viens de donner dans un assez grand détail, ne suffisent pas pour tous les chants. Il y a des airs qui sont faits de maniére, qu'en ne voyant que leurs débuts, on ne peut dire quel est le mode principal de chacun d'eux. Tel seroit un air dont l'*exemple 27* seroit le commencement. Car cet exemple peut être en *C sol ut* & en *F ut fa*.

Pour finir son incertitude à l'égard du mode principal d'un chant dont le début est équivoque, il faut recourir aux modes enchaînés. Voici comment il faut s'y prendre. Je suppose qu'on cherche quel est le mode principal d'un air dont l'*ex. 27* est le début. Il faut d'abord se rappeller quels modes s'enchaînent ordinairement à celui de *C sol ut*, & quels modes s'enchaînent à celui de *F ut fa*; voir

ensuite par les moyens que je donnerai dans l'Article suivant, quels modes cet air parcourt; & décider ainsi lequel des deux modes de *C sol ut* & de *F ut fa* est celui du début, & par conséquent le principal de l'air. Le premier mode enchaîné à un mode principal qu'on cherche, peut le découvrir. Si celui de *G re sol* majeur paroissoit dans une certaine étendue après le début de l'air dont je parle; ce début seroit en *C sol ut* & non en *F ut fa*, parce que le mode de *G re sol* majeur paroît ordinairement le premier, souvent même pendant un nombre considérable de mesures après celui de *C sol ut*, quand celui-ci est principal, & ne paroît pas de même après le mode de *F ut fa*, quand ce mode-ci a cette qualité.

Au reste ces chants dont les débuts n'annoncent point le mode principal, sont fort rares. Les premieres notes, ou du moins les premieres mesures de presque tous les airs, font appercevoir clairement le ton dans lequel chacun est composé.

L'espéce de la modulation d'un mode principal se reconnoît à la médiante. Il est majeur quand sa médiante est la tierce majeure de sa tonique; il est mineur quand sa médiante est la tierce mineure de cette note.

Article II.

Des moyens de reconnoître du moins une partie des modes enchaînés au mode principal d'un chant, & l'espéce de la modulation de ces modes.

On reconnoît qu'un air change ou a changé de mode, quand une ou plusieurs de ses notes prennent ou quittent un dieze ou un bémol.

Une note qui prend ſeule un dieſe, eſt ordinairement note ſenſible d'un nouveau mode. Par exemple, ſi dans un chant qui a commencé en *C ſol ut*, le *fa* prend ſeul un dieſe; cette note eſt alors note ſenſible du mode de *G re ſol* enchaîné à celui de *C ſol ut:* ſi dans un chant qui a commencé en *D la re* majeur, où le *fa* & l'*ut* ſont dieſes, le *ſol* prend ſeul un dieſe; le *ſol* eſt alors note ſenſible du mode d'*A mi la* enchaîné à celui de *D la re* majeur.

Une note qui prend ſeule un dieſe, eſt quelquefois ſutonique d'un nouveau mode; mais il faut remarquer que ſi cette note eſt la ſeule qui paroiſſe avec un dieſe, c'eſt parce que toutes les notes du nouveau mode ne ſont pas employées. Car ſi le chant les offroit toutes, on y verroit un autre dieſe, qui ſuivant ce que je dirai bientôt, rendroit note ſenſible la note qu'il accompagneroit. *Voyez l'ex. 28.* Le *fa* prend ſeul un dieſe à la lettre A, le conſerve juſqu'à la fin de l'exemple, & ſe trouve ſutonique du mode d'*E ſi mi* qui ſuccéde à celui d'*A mi la.* Mais ſi toutes les notes du nouveau mode étoient employées dans le chant; on y verroit un autre dieſe qui accompagneroit le *re* & le rendroit note ſenſible.

Pour diſcerner ſi une note qui prend ſeule un dieſe eſt ſutonique ou note ſenſible, il faut s'arrêter ſur cette note après avoir chanté tout ce qui la précéde, faire enſuite tomber ſa voix le plus naturellement qu'il eſt poſſible ſur une note plus baſſe. Si la voix ſe porte ſeulement à la tierce; la note qui prend ſeule un dieſe dans le chant eſt note ſenſible, & la note que la nature indique deux dégrés au deſſous eſt dominante. Ainſi la note A des

ex. 30, 31 & 32 eſt ſenſible, car la voix après elle ne deſcend naturellement qu'à la tierce ; & la note B de l'*ex. 32* eſt dominante, car elle eſt cette tierce que la nature indique. Si la voix ſe porte indifféremment un ou deux ou quatre dégrés au-deſſous; la note qui prend ſeule un dieſe dans le chant eſt ſutonique, celle que la nature indique un dégré au-deſſous eſt tonique, celle qu'elle indique à la quinte au-deſſous eſt dominante, celle qu'elle indique à la tierce eſt ſenſible, & ſe trouveroit accompagnée d'un dieſe, ſi elle paroiſſoit dans le chant. La nature l'indique avec ce dieſe, qui dans cette occaſion marque qu'elle eſt ſenſible. Après la note A de l'*ex. 28* la voix ſe porte également à *mi*, à *re* 𝄪 & à *ſi*, ce qui montre que cette note A eſt ſutonique.

Lorſque pluſieurs dieſes paroiſſent à la fois, c'eſt-à-dire, conſécutivement ou preſque conſécutivement ; il faut recourir à l'ordre dans lequel on doit poſer les dieſes, qui eſt *fa ut ſol re la mi ſi*. Celui qui ſuivant cet ordre eſt poſé le dernier, rend ſenſible la note qu'il accompagne. Par exemple, ſi l'*ut* & le *re* prennent chacun un dieſe, le *re* eſt note ſenſible, parce que ſon dieſe eſt le dernier poſé ſuivant l'ordre dont je viens de parler.

Une note qui quitte ſeule un bémol qui eſt ou devroit être à la clef, devient ordinairement note ſenſible. Le béquarre qu'elle prend fait l'effet d'un dieſe. Car le changement d'une note bémoliſée en une note naturelle, par exemple de *mi* 𝄬 en *mi* ♮ ou naturel, eſt le même que celui d'une note naturelle en une note diéſée, de *fa*, par exemple, en *fa* 𝄪. Cette note qui quitte ſeule un bémol, devient quelquefois ſutonique d'un nouveau mode.

Pour sçavoir si elle devient sensible ou sutonique, il faut faire la même opération qu'on fait pour sçavoir lequel de ces deux caractéres est celui d'une note qui prend seule un diese.

Quand plusieurs notes quittent à la fois les bémols qui sont ou devroient être à la clef, il faut recourir à l'ordre dans lequel on doit poser les bémols, qui est *si mi la re sol ut fa*, & regarder comme note sensible la note qu'accompagnoit celui des bémols retranchés, qui suivant cet ordre étoit le premier posé. *Voyez l'ex. 29.* Les béquarres des notes A, B, C retranchent chacun un bémol de la clef. Une de ces trois notes devient sensible, & c'est la note C, parce que le bémol que son béquarre retranche, est suivant l'ordre des bémols plûtôt posé que ceux qui sont retranchés par les béquarres des notes A & B.

Comme chaque béquarre en retranchant un bémol, fait le même effet qu'un diese ; les Auteurs mettent souvent des dieses au lieu de béquarres, pour retrancher les bémols mis à la clef. Ces dieses substitués aux béquarres élevent d'un demi-ton les notes, non en les mettant au-dessus de leur ton naturel, mais en les remettant à leur ton naturel, au-dessous duquel elles étoient par les bémols.

Une note qui prend seule un bémol devient soudominante, ou sudominante, ou médiante. C'est par ce qui la suit, & quelquefois par ce qui la précéde, qu'on peut juger de son caractère. *Voyez les ex. 30, 31 & 32.* Dans le 30 le bémol qui paroît auprès de la note B qui est un *si*, la rend soudominante ; & le chant passe au mode de *F ut fa*, comme on le voit par la terminaison de ce

mode formée par les notes C & D. Il est aisé de reconnoître de même que la note B qui prend un bémol dans l'*ex. 31*, devient sudominante ; & que la note C de l'*ex. 32* est une médiante.

Lorsque plusieurs bémols paroissent à la fois ; celui qui suivant l'ordre de la position des bémols est posé le dernier, accompagne une nouvelle sudominante.

Lorsqu'une note quitte un dieſe qui est ou devroit être à la clef, le béquarre qu'elle prend, fait l'effet d'un bémol, & cette note devient soudominante ou sudominante ou médiante. Pour s'en convaincre, il suffit de transposer les trois derniers exemples en un ton qui demande des dieses à la clef. Je n'en transposerai qu'un. *Voyez l'ex. 33*, qui n'est autre chose que l'*ex. 30* transposé en *A mi la* majeur. Le béquarre fait dans cet *ex. 33*, ce que le bémol fait dans le *30*.

Quand plusieurs notes quittent à la fois plusieurs dieses qui sont ou qui devroient être à la clef, il faut voir lequel des dieses effacés par les béquarres étoit le premier suivant l'ordre de la position des dieses. La note qui le quitte devient sudominante. *Voyez l'ex. 34*. Les notes A & B quittent chacune un dieſe ; la note A est un *re*, la note B est un *sol* ; suivant l'ordre des dieses celui du *sol* étoit posé avant celui du *re*. Ainsi la note B est sudominante.

Comme chaque béquarre en retranchant un dieſe, fait le même effet qu'un bémol ; les auteurs mettent souvent des bémols à la place des béquarres qui retranchent les dieses. Ces bémols substitués aux béquarres baissent d'un demi-ton les notes, non en les mettant au-dessous de leur ton na-

turel, mais en les remettant à leur ton naturel, au-dessus duquel elles étoient par les dieses.

Je n'en dirai pas davantage sur les moyens de reconnoître les modes qui paroissent dans le cours d'un chant. La connoissance de l'harmonie répandra des nouvelles lumieres sur ce sujet. On verra en étudiant la Seconde Partie de ce Traité, & en examinant différentes pieces de musique après l'avoir étudiée, qu'il se trouve dans les chants des modes enchaînés qu'aucun diese ni aucun bémol n'annoncent; qu'on peut en composant d'une certaine maniére la basse d'un air, faire paroître dans cet air un mode qui n'y paroîtroit pas si l'on avoit composé d'une autre maniére cette basse; qu'il y a aussi de nouveaux dieses & de nouveaux bémols qui paroissent dans les chants sans annoncer aucun mode nouveau, soit parce que ces dieses ou ces bémols changent seulement la modulation, soit parce qu'ils se trouvent dans des suites de notes qui n'appartiennent à aucun mode; & qu'ainsi ce que j'ai dit dans cet Article sur les notes qui prennent de nouveaux dieses ou de nouveaux bémols, n'est vrai qu'autant que ces notes ne se trouvent point dans un simple changement de modulation, ni dans ces sortes de suites.

La modulation de chaque mode enchaîné se reconnoît à la médiante, de même que celle du mode principal.

SECONDE PARTIE.

De l'Harmonie.

L'*Harmonie* est une suite agréable d'accords. On donne néanmoins quelquefois à un accord le nom d'harmonie. On dit, par exemple, l'harmonie de la dominante, au lieu de dire l'accord de la dominante.

L'harmonie n'est pas une invention purement humaine; elle est un effet de la nature & de l'art.

La nature nous offre dans tout corps sonore le premier & le plus parfait de tous les accords, & nous en indique un autre qui ressemble à peu près à ce premier, & qui approche beaucoup de sa perfection. Elle fait plus. Elle nous présente parmi les notes de ces deux accords trois sons, dont elle nous apprend à former une basse fondamentale, qui est la source commune de la mélodie & de l'harmonie.

L'art a tiré de ces accords un grand nombre d'accords de différentes espéces, a multiplié les notes de cette basse, lui a fait faire d'autres mouvemens que ceux que la nature prescrit, & par ces moyens a donné à l'harmonie une variété, qui loin de ternir sa beauté naturelle, la releve & la fait valoir.

Je me propose de faire connoître dans cette Seconde Partie l'harmonie telle que la nature la présente, d'exposer les agrémens que l'art ajoute à sa beauté primitive, de prescrire les diverses manié-

res dont il faut l'employer ſuivant les différentes ſortes de morceaux qu'on veut faire, & d'ajouter au détail des régles, certaines connoiſſances néceſſaires à ceux qui s'adonnent à la compoſition.

Je commencerai par l'expoſition de tous les accords qui ne ſont formés que deux notes. Car la connoiſſance de ces accords eſt néceſſaire préalablement à tout ce que je dirai dans la ſuite. Je découvrirai enſuite l'origine des accords, & les moyens par leſquels l'art les a tirés tous de deux accords primitifs. De-là je paſſerai à la baſſe fondamentale, & je ferai voir que ſa marche eſt la ſource de la mélodie, comme de l'harmonie ou de la ſucceſſion des accords. Je décrirai les routes de cette baſſe, & pour le faire avec ordre, je tracerai d'abord les mouvemens qu'elle fait dans un même mode. Je tirerai de ces mouvemens la ſucceſſion diatonique des notes du mode; je parlerai des intervalles qui ſe trouvent entre ces notes; & pour les faire connoître parfaitement, j'expoſerai en ſix échelles le rapport des intervalles de trois modes, à qui je donnerai ſucceſſivement les deux modulations. Je tirerai de ces échelles les preuves de pluſieurs propoſitions importantes de théorie, qui me conduiront à l'expoſition du tempérament. Je reviendrai enſuite aux mouvemens de la baſſe fondamentale, & je dirai quelles routes elle ſuit dans les changemens de modes, dans les endroits où il n'y a point de modes, & dans certains genres de muſique que l'art a imaginés. Enfin, pour ne laiſſer rien à déſirer ſur ſon ſujet, je ferai voir qu'on peut ſous un même trait de chant lui donner pluſieurs marches différentes, & je parlerai de quatre eſpéces de cadences formées par quatre de ſes

mouvemens. Après avoir fait connoître exactement la baſſe fondamentale, je ferai remarquer qu'il y a dans les chants beaucoup de notes qui ne doivent point ſervir à l'harmonie, & j'apprendrai à les diſcerner de celles qui peuvent former des accords. Je partagerai enſuite les accords en deux claſſes, & je les expoſerai tous en détail; je ferai pluſieurs obſervations importantes ſur leur ſujet; je dirai de quelle maniére il faut les employer, & en général ce qu'il faut faire pour bien compoſer un tout harmonieux, c'eſt-à-dire, une piéce de muſique. Après cela je parlerai des parties qui compoſent les morceaux de muſique, prémierement de la baſſe continue, enſuite des parties ſupérieures; je donnerai les régles particulieres des différentes eſpéces de morceaux, du duo, du trio, des piéces à quatre ou à plus de parties; j'entrerai même dans un certain détail des choſes qui les exécutent, c'eſt-à-dire, des voix & des inſtruments; & je terminerai cet Ouvrage par enſeigner la maniére la plus ſçavante de compoſer un morceau, maniére qui conſiſte dans ce qu'on appelle imitation & fugue.

CHAPITRE PREMIER.

Des accords formés par deux notes.

UN *accord* eſt l'union de pluſieurs ſons qui plaiſent entendus en même-tems.

Deux ſons ſuffiſent pour former un accord. Mais cet accord n'eſt qu'une partie d'un accord compoſé d'un plus grand nombre de ſons. C'eſt pourquoi on diviſe les accords en accords complets & accords incomplets.

Un *accord complet* eſt un accord formé de tous les ſons qu'on peut faire entendre, tant au-deſſus qu'au-deſſous d'une note de la baſſe fondamentale, ſuivant le caractère de cette note.

Un *accord incomplet* eſt un accord formé de quelques-uns des ſons d'un accord complet.

La définition que je donne des accords complets, peut être obſcure pour ceux qui ne connoiſſent pas encore la baſſe fondamentale; mais elle deviendra claire pour eux quand ils la connoîtront. Il ſuffit pour le préſent de ſçavoir, qu'il y a des accords dont chacun n'eſt qu'une partie de la totalité d'un autre.

Je parlerai des accords complets dans le Ch. XII.

Il y a des accords incomplets qui ne ſont formés que de deux notes, il y en a qui en ont trois, & quelques-uns même qui en ont quatre.

Les accords incomplets formés de deux notes ſont ceux de *ſeconde*, de *ſeconde ſuperflue*, de *tierce*, de *quarte*, de *triton*, de *fauſſe-quinte*, de *quinte*, de *quinte ſuperflue*, de *ſixte*, de *ſeptiéme diminuée*, de *ſeptiéme*, de *neuviéme* & de *onziéme*.

On verra dans le Chap. XII où je ferai l'énumération des accords complets, que pluſieurs de ces accords ont les mêmes noms que des accords incomplets formés de deux notes; qu'il y a, par exemple, un accord complet qu'on appelle accord de *ſeconde*, qu'il y en a un autre qu'on appelle de ſeconde ſuperflue. Mais cette communauté de nom ne peut point tromper le Lecteur. Il ſçait que je ne parle ici que des accords formés de deux notes, & que dans le Chap. XII je parlerai des accords complets.

L'accord de *ſeconde* eſt formé par deux notes,

dont l'une eſt un dégré au-deſſus de l'autre. Ainſi *ut* & *re* forment un accord de ſeconde ; *mi* & *fa* en forment un autre. Remarquez qu'il y a l'intervalle d'un ton entre *ut* & *re*, & qu'il n'y a entre *mi* & *fa* que l'intervalle d'un demi-ton majeur. Cette inégalité d'intervalle a fait diviſer l'accord incomplet de ſeconde en accord de *ſeconde majeure* & accord de *ſeconde mineure*. Quand il y a un ton entre les deux notes, la ſeconde eſt majeure : elle eſt mineure, quand il n'y a qu'un demi-ton majeur entr'elles. Cette diviſion n'a pas lieu par rapport à l'accord complet de *ſeconde*.

L'accord de *ſeconde ſuperflue* eſt formé par deux notes ; entre leſquelles ſe trouve un intervalle d'un ton & d'un demi-ton mineur. Ainſi *fa* & *ſol* ♯ forment un accord de ſeconde ſuperflue.

L'accord de *tierce* eſt formé par deux notes, dont l'une eſt deux dégrés au-deſſus de l'autre. Ainſi *ut* & *mi* forment un accord de tierce ; *re* & *fa* en forment un autre. L'accord de tierce ſe diviſe en accord de tierce majeure & accord de tierce mineure.

L'accord de *tierce majeure* eſt formé par deux notes, entre leſquelles il y a un intervalle de deux tons. Tel eſt l'accord *ut mi*.

L'accord de *tierce mineure* eſt formé par deux notes, entre leſquelles il y a un intervalle d'un ton & d'un demi-ton majeur. Tel eſt l'accord *re fa*.

L'accord de *quarte* eſt formé par deux notes, entre leſquelles ſe trouve un intervalle de deux tons & d'un demi-ton majeur. Ainſi *ut* & *fa* forment cet accord.

L'accord de *triton*, qu'on appelle auſſi accord de *quarte ſuperflue*, eſt formé par deux notes, entre

leſquelles ſe trouve un intervalle de trois tons. *Ut* & *fa* ♯ forment cet accord.

L'accord de *fauſſe-quinte* eſt formé par deux notes entre leſquelles ſe trouve un intervalle de deux tons & de deux demi-ton majeurs. *Si* & *fa* forment cet accord.

L'accord de *quinte* eſt formé par deux notes, entre leſquelles ſe trouve un intervalle de trois tons & d'un demi-ton majeur. *Ut* & *ſol* forment cet accord.

L'accord de *quinte ſuperflue* eſt formé par deux notes, entre leſquelles ſe trouve un intervalle de quatre tons. *Ut* & *ſol* ♯ forment cet accord.

L'accord de *ſixte* eſt formé par deux notes, dont l'une eſt cinq dégrés au-deſſus de l'autre. Ainſi *ut* & *la* forment un accord de ſixte; *mi* & *ut* en forment un autre. L'accord de ſixte ſe diviſe en accord de ſixte majeure & accord de ſixte mineure.

L'accord de *ſixte majeure* eſt formé par deux notes, entre leſquelles il y a un intervalle de quatre tons & d'un demi-ton majeur. Tel eſt l'accord *ut la*.

L'accord de *ſixte mineure* eſt formé par deux notes, entre leſquelles il y a un intervalle de trois tons & de deux demi-tons majeurs. Tel eſt l'accord *mi ut*.

L'accord de *ſeptiéme diminuée* eſt formé par deux notes, entre leſquelles ſe trouve un intervalle de trois tons & de trois demi-tons majeurs. Ainſi *ut* ♯ & *ſi* ♭ forment cet accord.

L'accord de *ſeptiéme* eſt formé par deux notes, dont l'une eſt ſix dégrés au-deſſus de l'autre. Ainſi *ut* & *ſi*, *re* & *ut* forment des accords de ſeptiéme. L'accord de ſeptiéme ſe diviſe en accord de ſeptiéme majeure & accord de ſeptiéme mineure.

L'accord de *ſeptiéme majeure* eſt formé par deux

notes, entre lesquelles il y a un intervalle de cinq tons & d'un demi-ton majeur. Tel est l'accord *ut si*.

L'accord de *septiéme mineure* est formé par deux notes, entre lesquelles il y a un intervalle de quatre tons & de deux demi-tons majeurs. Tel est l'accord *re ut*.

L'accord de *septiéme majeure* s'appelle accord de *septiéme superflue*, lorsqu'il est formé par une tonique & par une note sensible.

L'accord de *neuviéme* est formé par deux notes, dont l'une est huit dégrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut* & l'octave de *re* forment un accord de neuviéme, *mi* & l'octave de *fa* en forment un autre.

L'accord de *onziéme*, qu'on appelle aussi accord de *quarte dissonnante*, est formé par deux notes, dont l'une est dix dégrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut* est l'octave de *fa* forment un accord de onziéme.

Les octaves de la seconde superflue, de la tierce, du triton, de la fausse-quinte, de la quinte, de la quinte superflue, de la septiéme diminuée, & de la septiéme, prises au-dessus, sont regardées comme les notes dont elles sont les octaves. Ainsi *ut* & *mi* forment toujours un accord de tierce, soit que *mi* se trouve élévé de deux dégrés seulement au-dessus d'*ut*, soit que *mi* se trouve élévé de neuf dégrés au-dessus de cette note, auquel cas on l'appelle dixiéme, soit même qu'il soit l'octave ou la double octave de la dixiéme. *Ut* & *fa* ♯ forment toujours un accord de triton, *ut* ♯ & *sol* un accord de fausse-quinte, *ut* & *sol* un accord de quinte, *ut* & *sol* ♯ un accord de quinte superflue, *ut* & *la* un accord de sixte, *ut* ♯ & *si* ♭ un accord de septiéme diminuée, *ut* & *si* un accord de septiéme, à telle distance que les deux notes soient

l'une de l'autre, pourvu que le *fa* ♯, le *ſol*, le *ſol* ♯, le *la*, le *ſi* ♭ & le *ſi* naturel, ſoient chacun au-deſſus de la note avec laquelle il forme un accord.

Les octaves de la ſeconde & de la quarte ſont regardées tantôt comme la ſeconde & la quarte, & tantôt comme la neuviéme & la onziéme. Ainſi *ut* & l'octave de *re* forment tantôt un accord de ſeconde & tantôt un accord de neuviéme; *ut* & l'octave de *fa* forment tantôt un accord de quarte & tantôt un accord de onziéme. La baſſe fondamentale fait diſcerner, comme on le verra dans la ſuite, quels accords ces notes forment dans les différens endroits où elles paroiſſent en même-tems.

Pluſieurs accords ſont, comme on le verra auſſi, des renverſemens d'autres accords. L'accord de ſeconde eſt le renverſement de celui de ſeptiéme, l'accord de quarte eſt le renverſement de celui de quinte, l'accord de triton eſt le renverſement de celui de fauſſe-quinte, l'accord de ſixte eſt le renverſement de celui de tierce.

La plûpart des accords choquent par eux-mêmes & ne plaiſent que par le moyen de certaines précautions, dont je parlerai lorſqu'il en ſera tems.

J'obſerverai ici qu'une note ne peut pas former un accord avec toute autre note. Une note naturelle ne peut pas former un accord avec une note de même nom portant un dieſe, ni avec une note de même nom portant un bémol. Par exemple *ut* ne peut jamais former un accord avec *ut* ♯, ſoit qu'*ut* ♯ ne forme avec *ut* qu'un intervalle d'un demi-ton mineur, ſoit qu'il ſe trouve un demi-ton au-deſſus de l'octave d'*ut* & forme avec lui un intervalle qu'on appelle d'octave ſuperflue, ſoit qu'il ſe trouve au-deſſous d'*ut* & forme avec lui un intervalle

qu'on appelle d'octave diminuée. De même *si* ne peut point s'accorder avec *si* ♭. Deux notes entre lesquelles il y a un intervalle de deux demi-tons majeurs, qu'on appelle intervalle de tierce diminuée, ni deux notes entre lesquelles il y a un intervalle d'un ton & de deux demi-tons majeurs, qu'on appelle intervalle de quarte diminuée, ne s'accordent jamais. Ainsi *ut* ♯ ne peut point former un accord avec *mi* ♭ ni avec *fa*, quand *mi* ♭ & *fa* sont au-dessus de lui.

CHAPITRE II.

De l'origine des accords.

TOus les accords viennent de deux accords dont l'un est rendu par les corps sonores lorsqu'ils résonnent, & l'autre est indiqué par un effet qu'un corps sonore en résonnant produit sur d'autres corps sonores, qui, s'ils résonnoient feroient entendre les notes de cet accord indiqué. Je parlerai séparément de ces deux accords primitifs; j'exposerai ensuite les moyens par lesquels l'art en a tiré tous les autres accords.

ARTICLE PREMIER.

De l'accord rendu par les corps sonores lorsqu'ils résonnent.

Un corps sonore, lorsqu'il résonne, rend en même-tems plusieurs sons. L'un d'eux est beaucoup plus fort que les autres, & le seul qu'on entende pour

pour l'ordinaire : on l'appelle *fondamental.* Les autres ſont l'octave, la douziéme, la double octave & la dix-ſeptiéme majeure au-deſſus de ce premier ſon : on les appelle *harmoniques.* Ainſi la plus groſſe corde d'un violoncelle, lorſqu'elle réſonne, rend non-ſeulement un *ut*, mais encore pluſieurs autres *ut* qui ſont les octaves du premier, un *ſol* qui eſt l'octave de ſa quinte, & un *mi* qui eſt la double octave de ſa tierce majeure. Cette vérité eſt prouvée par pluſieurs expériences qu'on peut lire vers le commencement du Traité de la *génération harmonique*, par M. Rameau.

Comment la nature produit-elle cet effet admirable ? Par quel moyen joint-elle au ſon fondamental les ſons harmoniques ? Pour répondre à cette queſtion, il faut expoſer ce que c'eſt que le ſon en général, comment il eſt produit par le corps ſonore, & comment il eſt tranſmis à l'oreille, d'où il paſſe dans l'ame.

Le ſon en général eſt dans l'ame un ſentiment ; dans le corps ſonore, dans l'air & dans l'oreille c'eſt un mouvement qui conſiſte en des vibrations ou ſecouſſes ſucceſſives.

Quand on compare des ſons de toute eſpéce les uns aux autres, on y remarque entr'autres différences ces deux-ci, 1°. qu'ils ſont les uns par rapport aux autres plus hauts ou plus bas, 2° qu'ils ſont plus foibles les uns que les autres.

Plus les vibrations qui forment un ſon ſe ſuccédent avec rapidité, plus ce ſon eſt aigu ; plus elles ſont violentes, plus ce ſon eſt fort. C'eſt la fréquence des vibrations qui fait la hauteur d'un ſon, c'eſt leur force qui fait ſa force.

Ainſi l'on conçoit qu'un corps ſonore, lorſqu'il

résonne, forme pendant un certain tems un certain nombre de vibrations, que ce nombre est toujours le même dans le même espace de tems, lors même que le son s'affoiblit, parce que l'affoiblissement du son vient de ce que les vibrations du corps sonore sont moins fortes, & non de ce qu'elles sont moins fréquentes.

Le mouvement du corps sonore se communique à l'air, & par le moyen de l'air à des fibres qui tapissent la conque de l'oreille. L'air & les fibres de l'organe font des vibrations ni plus ni moins fréquentes que celles du corps sonore.

Lorsque quatre corps sonores forment un accord, par exemple, l'accord *ut mi sol ut*, composé d'un *ut*, de sa tierce, de sa quinte & de son octave; chacun de ces corps fait dans un tems limité un nombre de vibrations qui lui est particulier, & qui forme son ton. Pendant que celui qui rend *ut* fait quatre vibrations, celui qui rend *mi* en fait cinq, celui qui rend *sol* en fait six, & celui qui rend l'octave d'*ut* en fait huit.

Chacun de ces corps sonores communique son mouvement à l'air, qui fait dans le même-tems le même nombre de vibrations que fait ce corps sonore. Mais l'air peut-il faire en même-tems quatre, cinq, six & huit vibrations?

M. de Mairan de l'Académie des Sciences, a trouvé une solution très-ingénieuse à cette difficulté. Il suppose l'air divisé en une infinité d'espèces de particules, dont chacune est capable d'un ton particulier. Cette supposition admise, il est aisé de concevoir que quand plusieurs corps sonores en mouvement agitent l'air, chacun d'eux ébranle en particulier les petites parties d'air capa-

bles de transmettre à l'oreille le son qu'il rend, & que les différens nombres de vibrations que l'air fait en même-tems ne sont pas faits tous par toutes les parties de l'air agité, mais que chacun de ces nombres de vibrations est fait par une certaine espéce de particules; que, par exemple, le corps sonore qui rend *ut* ébranle les particules qui peuvent rendre ce son, & qu'elles font en même-tems le même nombre de vibrations que fait ce corps; que celui qui rend *mi* en ébranle d'autres, & qu'il en est ainsi du corps sonore qui rend *sol* & de celui qui rend l'octave d'*ut*.

Quand je dis que chacun de ces corps sonores ébranle les particules d'air capables de rendre son ton; je ne veux pas dire qu'il n'ébranle qu'elles, mais seulement qu'il les ébranle plus fortement que d'autres particules. Car, comme je l'ai dit au commencement de cet Article, un corps sonore, lorsqu'il résonne, rend plusieurs sons, un son fondamental & des harmoniques. Ainsi chacun des quatre corps sonores dont nous parlons, rend plusieurs sons. Or suivant la supposition de M. de Mairan plusieurs sons ne peuvent être rendus par la même espéce de particules d'air. Chacun de ces quatre corps sonores n'ébranle donc pas seulement les particules d'air capables de rendre son ton, mais encore celles qui peuvent rendre ses sons harmoniques.

La supposition de M. de Mairan, après avoir fait concevoir comment l'air peut rendre en même-tems plusieurs sons divers, me fournit, comme l'on voit, la réponse à la question que j'ai proposée vers le commencement de cet Article. Par quel moyen la nature joint-elle au son fondamental de

chaque corps ſonore les ſons appellés harmoniques? C'eſt par le moyen des particules d'air capables de rendre ces ſons, leſquelles ſont ébranlées par le corps ſonore, en même-tems que celles qui rendent le ſon fondamental.

Mais combien chacune de ces particules d'air forme-t-elle de vibrations? Chaque corps ſonore n'a-t-il point d'autres harmoniques que ceux que j'ai nommés? Les harmoniques d'un corps ſonore ne ſont-ils formés que par les particules d'air? Je vais répondre à ces trois queſtions.

Pendant que le corps ſonore fait une vibration, les particules d'air qui rendent l'octave du ſon fondamental en font deux, celles qui rendent la douziéme en font trois, celles qui rendent la double octave en font quatre, & celles qui rendent la dix-ſeptiéme majeure en font cinq.

Ces harmoniques ſont les ſeuls qu'on entende avec quelque facilité, quand on fait les expériences rapportées par M. Rameau. Il y en a trois autres qu'on peut entendre, mais avec plus de peine. Ces harmoniques ſont 1° l'octave de la douziéme; 2° un ſon qui n'eſt ni la vingtiéme ni la vingt-& uniéme, mais qui eſt entre l'une & l'autre, & qui, ſuivant le rapport de M. Rameau qui l'a diſtingué, ne paroît que comme un ſon perdu; 3° la triple octave du ſon fondamental. Les particules d'air qui rendent l'octave de la douziéme font ſix vibrations, celles qui rendent le ſon mitoyen entre la vingtiéme & la vingt-& uniéme en font ſept, celles qui rendent la triple octave du ſon fondamental en font huit, pendant que le corps ſonore en fait une. On n'entend rien au-deſſus de la triple octave. Ce n'eſt pas qu'il ne puiſſe y avoir des particu-

les d'air qui rendent des ſons plus aigus. Mais ces ſons, lorſqu'ils exiſtent, ſont trop foibles pour être entendus, & l'on ne compte que ſept harmoniques, parce qu'on n'en apperçoit que ſept. Moins les ſons harmoniques ſont aigus, moins ils ſont foibles. C'eſt pour cela qu'on entend avec plus de facilité les quatre qui ſont plus bas que les autres.

Les particules d'air miſes en mouvement par un corps ſonore agiſſent, ou, pour mieux dire, réagiſſent ſur lui. Celles qui rendent les harmoniques, ne peuvent agir ſur ſa totalité, mais elles agiſſent ſur celles de ſes parties, qui agitées ſéparément peuvent rendre les mêmes ſons que ces particules d'air forment. Je prends pour exemple la groſſe corde d'un violoncelle qui donne un *ut*. Si l'on faiſoit réſonner ſéparément une moitié de cette corde, cette moitié rendroit l'octave au-deſſus de cet *ut;* ſi l'on n'en faiſoit réſonner qu'un tiers, ce tiers rendroit la douziéme: un quart de cette corde rendroit la double octave, un cinquiéme rendroit la dix-ſeptiéme majeure. Lorſqu'on fait réſonner toute la corde, les particules d'air qui rendent l'octave, agitent les moitiés de la corde, & leur font rendre l'octave du ſon fondamental; les particules d'air qui rendent la douziéme, agitent les tiers de la corde, & leur font rendre la douziéme; les particules d'air qui rendent les autres ſons harmoniques, agitent de même les portions de la corde qui peuvent rendre ces ſons, & les leur font rendre effectivement.

Toutes ces eſpéces de particules d'air font ſur les corps voiſins qui ſont à leur uniſſon, la même impreſſion qu'elles font ſur les parties du corps ſonore. Ainſi lorſqu'un corps ſonore réſonne, s'il ſe

trouvoit dans ſon voiſinage deux autres corps ſonores accordés, l'un à la douziéme, l'autre à la dix-ſeptiéme majeure au-deſſus du ſon fondamental de ce corps qui réſonne; les particules d'air qui rendent cette douziéme & celles qui rendent cette dix-ſeptiéme majeure, feroient réſonner ces deux corps voiſins.

Entre les ſons harmoniques que l'on entend avec le plus de facilité, ce ne ſont pas les plus forts qu'on diſtingue le mieux. On confond ſouvent l'octave avec le ſon fondamental, & la double octave avec l'octave ſimple ou même avec le ſon fondamental. Deux ſons qui ſont à l'octave l'un de l'autre ſe reſſemblent beaucoup, & paroiſſent ſouvent être à l'uniſſon; & quand l'un des deux eſt beaucoup plus fort que l'autre, il faut une grande attention pour diſtinguer le foible d'avec le fort. On ne confond pas de même la douziéme & la dix-ſeptiéme majeure avec le ſon fondamental. On peut bien prendre & l'on prend effectivement quelquefois la douziéme pour la quinte, & la dix ſeptiéme pour l'octave de de la tierce ou même pour la tierce; mais on ne les prend jamais pour le ſon fondamental, ni pour les octaves de ce ſon, parce qu'elles ne lui reſſemblent point. Ainſi des quatre ſons harmoniques que l'on entend le plus facilement, la douziéme & la dix-ſeptiéme majeure ſont ceux qu'on diſtingue le mieux: ils ſont même ſouvent les ſeuls qu'on apperçoive.

Ces deux ſons harmoniques qu'on diſtingue le mieux, forment avec le ſon fondamental le plus parfait de tous les accords: on l'appelle *accord parfait majeur. Voyez l'ex. 1.* J'ai indiqué dans cet exemple les octaves par des guidons, & je ne les

ai point écrites, parce que l'accord est complet sans elles. Car les octaves sont regardées dans l'harmonie comme les sons ou comme la répétition des sons dont elles sont les octaves, & les accords ont sans elles tous les sons qu'il leur faut pour être complets. Les chiffres marquent les différens nombres de vibrations que les particules d'air, le corps sonore & ses parties font dans le même espace de tems pour former les sons qui composent l'accord.

Article II.

De l'accord indiqué par un effet de la résonnance des corps sonores.

Les particules d'air qui rendent le son de la totalité d'un corps sonore, font un effet singulier sur les corps voisins capables de rendre la douziéme & & la dix-septiéme majeure au-dessous de leur son. Si l'on accorde avec un corps sonore deux autres corps sonores, l'un à la douziéme, l'autre à la dix-septiéme majeure au-dessous de ce premier; dès qu'on fera résonner le premier, les deux autres frémiront & se diviseront en parties égales, celui qui est à la douziéme en trois, celui qui est à la dix-septiéme en cinq. Par exemple, si l'on accorde ensemble trois cordes de maniére qu'une rende un *ut*, une autre rende un *fa* douziéme au-dessous de cet *ut*, & la troisiéme un *la* ♭ dix-septiéme majeure au-dessous du même *ut*; dès qu'on fera résonner celle qui rend *ut*, les deux autres, sans qu'on y touche, frémiront. Elles ne rendront aucun son, du moins qu'on puisse distinguer; elles ne frémiront pas dans leur totalité; mais celle qui

rendroit *fa*, ſi on la faiſoit réſonner, ſe diviſera en trois parties égales; celle qui rendroit *la* 𝄞, ſe diviſera en cinq parties égales, & chacune de ces parties frémira. *Voyez la figure gravée après le premier exemple.* J'ai déſigné les cordes par les ſons qu'elles peuvent rendre. La corde *fa* forme trois ventres, la corde *la* 𝄞 en forme cinq. J'ai mis un chiffre dans chaque ventre. Les ventres ont entr'eux des points qui demeurent fixes comme les extrêmités. J'ai marqué par des lettres ces points & ces extrêmités. Ainſi les endroits A, B, C, D de la corde *fa*, & les endroits A, B, C, D, E, F de la corde *la* 𝄞, ſont immobiles, pendant que ce qui eſt entr'eux frémit.

Quand j'ai dit que dès qu'on fera réſonner la corde *ut*, les cordes *fa* & *la* 𝄞 en frémiſſant ne rendront aucun ſon; j'ai ajouté: *du moins qu'on puiſſe diſtinguer;* parce que je ne puis concevoir qu'une corde capable de rendre un ſon frémiſſe ſans réſonner. Les vibrations d'un corps ſonore forment toujours un ſon. Une corde en frémiſſant forme des vibrations: ſon frémiſſement eſt une ſuite de petites ſecouſſes. Je crois donc que dès que la corde *ut* réſonnera, les deux autres cordes réſonneront auſſi. Mais on ne diſtinguera point leur ſon, parce qu'elles ne rendront qu'un foible uniſſon de la corde *ut*, & qu'un foible uniſſon d'un ſon fort ſe confond avec ce ſon, de maniére qu'il eſt impoſſible de le diſtinguer. Si l'on demande pourquoi elles ne rendront que cet uniſſon: en voici la preuve. Ces cordes ne frémiront & par conſéquent ne réſonneront qu'en ſe diviſant, la corde *fa* en trois, & la corde *la* 𝄞 en cinq. La corde *fa* ne rendra par conſéquent que le ſon de ſes tiers: ce ſont ſes tiers qui

reſonneront. La corde *la* ♭ ne rendra que le ſon de ſes cinquiémes : ce ſont ſes cinquiémes qui réſonneront. Le ſon des tiers d'une corde eſt la douziéme au-deſſus du ſon que rend la corde entiére. Le ſon des tiers de la corde *fa* eſt la douziéme au-deſſus de *fa* rendu par la totalité de la corde. Le ſon des cinquiémes d'une corde eſt la dix-ſeptiéme majeure au-deſſus du ſon que rend la corde entiére. Le ſon des cinquiémes de la corde *la* ♭ eſt la dix-ſeptiéme majeure au-deſſus de *la* ♭ rendu par la totalité de la corde. Or la douziéme au-deſſus de ce *fa* & la dix-ſeptiéme majeure au-deſſus de ce *la* ♭ ſont l'uniſſon de l'*ut* que rend la corde *ut*, puiſque le ſon de la totalité de la corde *fa* eſt douziéme, & celui de la totalité de la corde *la* ♭ eſt dix-ſeptiéme majeure au-deſſous de cet *ut*. Les cordes *fa* & *la* ♭ ne rendront donc que l'uniſſon de la corde *ut*, qui en réſonnant les fera frémir & réſonner dans leurs parties.

Il réſulte de ceci que la corde *ut* en réſonnant ne forme point d'accord avec les cordes *fa* & *la* ♭, puiſque ces cordes, ſi elles réſonnent, comme je le crois, ne rendent que l'uniſſon de la premiere. Mais ſi l'on faiſoit réſonner les trois cordes dans leur totalité, elles formeroient un accord qu'on appelle de ſixte. *Voyez l'exemple 2.*

Si à la place du *la* ♭ qui eſt la note la plus baſſe de cet accord, on mettoit ſon octave ; on formeroit un autre accord, qu'on appelle *accord parfait mineur*. *Voyez l'ex. 3.* Ce dernier accord eſt compoſé des mêmes notes que l'accord précédent. Il eſt vrai qu'on y voit un *la* ♭ qui eſt l'octave du *la* ♭ de *l'ex. 2.* ; mais ces deux *la* ♭ doivent être regar-

dés comme une même note. Car les octaves d'une note ne sont que des répétitions de cette note, qu'on met tantôt plus haut & tantôt plus bas.

L'accord parfait mineur ressemble beaucoup à l'accord parfait majeur, & s'appelle comme lui *accord parfait*. Il n'est pas produit par un corps sonore ; mais il est du moins indiqué par le frémissement qu'un corps sonore, lorsqu'il résonne, excite dans les corps voisins, qui, s'ils résonnoient dans leur totalité, rendroient deux notes dont on pourroit former cet accord, en les joignant au son fondamental du corps sonore qui résonne, & portant l'une des deux un octave plus haut qu'elle ne seroit rendue.

Le *fa* & le *la* 𝄞 placés comme ils le sont dans le deuxiéme exemple, peuvent s'appeller, mais improprement, harmoniques d'*ut*. Je dis *improprement*. Car il n'y a de vrais harmoniques que ceux que le corps sonore fait entendre. On ne peut appeller harmoniques ce *fa* & ce *la* 𝄞, que parce que la corde *ut* fait frémir, &, comme je le crois, résonner les cordes *fa* & *la* 𝄞, qui rendent alors l'unisson d'*ut* qu'on n'entend point, & qui rendroient *fa* & *la* 𝄞, si elles résonnoient dans leur totalité.

M. d'Alembert dans la Premiere Édition de ses *Élémens de Musique théorique & pratique*, avoit parlé de cette expérience qui indique l'accord parfait mineur, c'est-à-dire, de ce frémissement que la résonnance d'un corps sonore excite en deux corps voisins accordés l'un à la douziéme, l'autre à la dix-septiéme majeure au-dessous ; & en avoit tiré l'origine du mode mineur, que j'appelle modulation mineure, comme il avoit tiré de la réso-

nance des corps ſonores qui donne l'accord parfait majeur, le mode majeur, que j'appelle modulation majeure ; parce que c'eſt de la différence des deux accords parfaits que viennent les deux modulations. Dans la nouvelle édition de cet Ouvrage il donne une autre origine à la modulation mineure, & veut que l'accord parfait mineur nous ſoit dicté par la nature, indépendamment de cette expérience dont il avoit déduit d'abord avec M. Rameau cette modulation. La tierce mineure d'un ſon fait réſonner la double octave de la quinte de ce ſon. Par exemple, *mi* ♭ qui eſt la tierce mineure d'*ut*, fait réſonner comme dix-ſeptiéme majeure *ſol* double octave du *ſol* qui eſt quinte d'*ut*. Le *ſol* quinte d'*ut* & tierce majeure de *mi* ♭, eſt regardé comme le *ſol* qui eſt douziéme d'*ut*, & comme ce *ſol* dix-ſeptiéme majeure de *mi* ♭, que cette note-ci fait réſonner. Les notes qui ſont à l'octave ou à la double octave l'une de l'autre, ſont regardées comme une même note. Le *ſol* quinte d'*ut* eſt par-conſéquent regardé comme harmonique d'*ut* & de *mi* ♭. D'où il ſuit que ces deux notes ont un harmonique commun. M. d'Alembert en conclut que les notes *ut*, *mi* ♭, *ſol* forment un accord dicté par la nature, & par conſéquent que l'accord parfait mineur eſt naturel. » Ce » nouvel arrangement *ut*, *mi* ♭, *ſol*, dit-il *pages* » *22 & 23*, dans lequel les ſons *ut* & *mi* ♭ font » l'un & l'autre réſonner *ſol*, ſans que *ut* faſſe ré- » ſonner *mi* ♭, n'eſt pas à la vérité auſſi parfait » que le premier arrangement *ut*, *mi*, *ſol* ; parce » que dans celui-ci les deux ſons *mi* & *ſol* ſont l'un » & l'autre engendrés par le ſon principal *ut*, au » lieu que dans l'autre le ſon *mi* ♭ n'eſt pas en-

» gendré par le ſon *ut* : mais cet arrangement *ut*,
» *mi* ♯, *ſol*, eſt auſſi dicté par la nature, quoique
» moins immédiatement que le premier ; & en
» effet l'expérience prouve que l'oreille s'en ac-
» commode à peu près auſſi-bien.

Article III.

Des moyens par leſquels l'art a tiré des deux accords primitifs tous les autres accords.

L'accord parfait majeur & l'accord parfait mineur ſont les deux ſources d'où dérivent tous les autres accords. Et comme l'un ſe trouve dans la réſonance des corps ſonores, & que le frémiſſement qui indique l'autre eſt occaſionné par cette réſonance ; on peut dire que le corps ſonore en général eſt la ſource de tous les accords & le principe de toute harmonie.

Tout corps ſonore eſt harmonieux. L'harmonie qu'il fait entendre eſt la plus parfaite & la plus pure. Il nous offre même les notes qui la compoſent, placées dans les diſtances les plus agréables à l'oreille. Car l'accord parfait majeur n'eſt jamais ſi brillant, que quand les deux notes les plus hautes ſont, l'une la douziéme, l'autre la dix-ſeptiéme majeure de la note la plus baſſe, comme dans *l'ex. 1.*

On peut néanmoins, ſans changer la nature de l'accord, rapprocher les notes qui le forment. Ainſi de l'accord *ut ſol mi*, tel qu'il eſt dans le premier exemple, l'art a fait l'accord *ut mi ſol* compoſé d'un *ut* de ſa tierce & de ſa quinte. *Voyez l'ex. 4.* Ces deux accords ſont le même : ils ſont tous deux l'accord parfait majeur. Il eſt vrai qu'on voit dans

le dernier une tierce au lieu d'une dix-ſeptiéme, & une quinte au lieu d'une douziéme : mais dans l'harmonie la dix-ſeptiéme eſt regardée comme la tierce, on lui donne même ordinairement le nom de tierce ; la douziéme eſt regardée comme la quinte, & on lui donne ce dernier nom. Quand les notes de l'accord parfait majeur ſont rapprochées, il ſe trouve compoſé de deux accords, l'un de tierce majeure, & l'autre de tierce mineure. Dans *l'ex. 4 ut & mi* forment le premier de ces accords, *mi & ſol* forment le ſecond.

Ce que l'art a fait par rapport à l'accord parfait majeur, il l'a fait auſſi par rapport à l'accord parfait mineur, en rapprochant les notes de ce dernier accord. *Voyez l'ex. 5.* L'accord parfait mineur ſe trouve alors compoſé, comme l'accord parfait majeur, de deux accords, l'un de tierce majeure, l'autre de tierce mineure. Dans l'*ex. 5 fa & la* ♭ forment un accord de tierce mineure ; *la* ♭ *& ut* en forment un de tierce majeure. La différence des deux accords parfaits, conſiſte en ce que dans l'accord parfait majeur, l'accord de tierce majeure eſt au-deſſous de celui de tierce mineure ; & que dans l'accord parfait mineur, l'accord de tierce mineure eſt au-deſſous de celui de tierce majeure.

L'art en dérangeant ſeulement les notes de l'accord parfait majeur, c'eſt-à-dire, en mettant pour la plus baſſe, celle qui dans cet accord eſt la tierce ou celle qui eſt la quinte, en a tiré deux autres accords, dont l'un s'appelle accord de ſixte, & l'autre eſt nommé accord de ſixte-quarte. Le dérangement par lequel l'une des notes ſupérieures d'un accord devient la plus baſſe, s'appelle *renverſement ;* les accords produits par le renverſe-

ment s'appellent *renverſés*, les autres s'appellent *directs*.

L'art par le même moyen, c'eſt-à-dire, par le renverſement, a tiré de l'accord parfait mineur, deux autres accords appellés comme ceux qui viennent de l'accord parfait majeur, l'un accord de ſixte, & l'autre accord de ſixte quarte.

L'art a formé une nouvelle eſpéce d'accords qu'on appelle de ſeptiéme, en ajoutant à l'accord parfait, ſoit majeur ſoit mineur, une nouvelle note, qui forme un troiſiéme accord de tierce ſur les deux qui compoſent l'accord parfait. Le renverſement de cette eſpéce d'accord en a produit pluſieurs autres.

L'art a formé un nouvel accord, en ajoutant au-deſſous des deux accords de tierce qui compoſent l'accord parfait, une note qui forme un troiſiéme accord de tierce. Ce nouvel accord eſt auſſi un accord de ſeptiéme.

L'art a formé encore deux autres accords, l'un en ajoutant aux trois tierces qui compoſent la premiere eſpéce d'accords de ſeptiéme, une nouvelle tierce; l'autre en leur ajoutant une quinte: ces additions ſe font en deſſous. Le premier eſt nommé accord de neuviéme, le ſecond s'appelle accord de onziéme ou de quarte diſſonante: ils ne ſe renverſent pas.

L'art, en uniſſant deux accords de ſeptiéme, & retranchant une note de chacun, en a formé un accord qu'on appelle de ſeptiéme diminuée. Le renverſement de cet accord en a produit pluſieurs autres.

Enfin l'art, en ajoutant une ſeptiéme au-deſſous de ce dernier accord, en a formé un accord qu'on

appelle de ſeptiéme ſuperflue avec la ſixte mineure : cet accord ne ſe renverſe pas.

Je donnerai dans le Chapitre XII un détail exact des accords. Ainſi, après avoir montré dans cet Article qu'ils viennent tous de l'accord parfait, je me contenterai pour le préſent de remarquer au ſujet des accords directs, que de telle maniére qu'on arrange les notes ſupérieures d'un accord, cet accord reſte toujours le même, & que le renverſement d'un accord ne vient jamais que de la note qu'on met à la baſſe. On a vu que l'accord *ut ſol mi* de *l'ex. 1*, eſt le même que l'accord *ut mi ſol* de l'*ex. 4*. On verra dans le Chapitre ſuivant un accord de ſeptiéme formé par les notes *ſol ſi re fa*. De telle maniére qu'on arrange les notes *ſi re fa*, pourvu que *ſol* reſte dans la baſſe, l'accord eſt toujours le même. Ainſi *ſol re fa ſi*, *ſol fa ſi re*, *ſol re ſi fa* ſont un accord direct, qui eſt le même que l'accord *ſol ſi re fa*.

CHAPITRE III.

De la Baſſe fondamentale, & de ſa marche dans un même mode.

LA *Baſſe fondamentale* eſt une baſſe qui ne porte jamais au-deſſus de ſoi que l'accord parfait, l'accord de ſeptiéme, & un accord compoſé d'un accord parfait & d'une ſixte ajoutée à cet accord. Elle n'eſt par conſéquent formée que des notes les plus baſſes de ces accords. Le dernier de ces trois accords ne vient pas immédiatement de l'accord parfait, mais de l'accord de ſeptiéme que l'art a

formé, en ajoutant aux notes de l'accord parfait une note qui forme un troiſiéme accord de tierce, ſous les deux accords de tierce dont l'accord parfait eſt compoſé.

La baſſe fondamentale eſt différente de la baſſe continue, excepté en certains endroits. Elle eſt la baſſe de la baſſe continue. Elle réduit les accords que porte celle-ci à l'accord parfait, à l'accord de ſeptiéme, & à un accord qu'on appelle de ſixte-quinte. Elle ne s'exécute point. L'on ne doit la faire que pour ſe guider dans la compoſition de ſes ouvrages, ou pour ſervir de preuve aux ouvrages déja compoſés.

Elle eſt la ſource de la mélodie ou du chant, & de l'harmonie ou de la ſucceſſion des accords; la ſource de la mélodie, parce qu'elle nous dirige dans la production des chants, qui ſont tous formés de ſes notes & des notes de ſes accords; la ſource de l'harmonie, parce que la ſucceſſion de tous les accords qu'on employe dans les piéces de muſique, dépend de la ſucceſſion des accords de cette baſſe.

Les accords de la B. F. s'appellent fondamentaux. Leur ſucceſſion vient de la ſucceſſion des notes de cette baſſe; car chacun de ſes accords eſt affecté à une de ſes notes.

Pour faire connoître cette baſſe, je dirai de quelles notes elle peut être compoſée, & comment ſes notes peuvent ſuccéder les unes aux autres; ou, ce qui eſt la même choſe, je tracerai ſes différentes routes. Je commencerai par les mouvemens qu'elle peut faire dans un même mode.

La B. F. d'un mode n'eſt compoſée naturellement que de trois notes, de la tonique, de la dominante & de la ſoudominante de ce mode, c'eſt-à-dire,

à-dire, de la tonique, d'un de ſes harmoniques en-deſſus & d'un de ſes harmoniques en-deſſous. La B. F. du mode d'*ut* n'eſt compoſée que d'*ut*, de *ſol* douziéme au-deſſus & de *fa* douziéme au-deſſous de cet *ut*. Il eſt vrai qu'on peut à la place de ces douziémes employer leurs octaves, & je les employerai moi-même; mais ces octaves repréſentent ces douziémes, & tiennent leurs places. Il ſuit de-là que la réſonance d'un corps ſonore nous offre deux des trois notes de la B. F. naturelle d'un mode, & nous indique la troiſiéme. En effet, un corps ſonore qui rend *ut*, nous offre *ut* & *ſol*, & nous indique *fa*.

La B. F. d'un mode ne peut donc en partant de la tonique, aller qu'à la dominante ou qu'à la ſoudominante. Elle ne peut pas aller de la dominante à la ſoudominante, ni de la ſoudominante à la dominante. Quand elle a paſſé de la tonique à l'une de ces deux notes, il faut qu'elle revienne à la tonique. Le mode de *C ſol ut* naturel ou majeur nous fournira des exemples des mouvemens de la B. F. dans les modes majeurs. Cette baſſe ne peut dans ce mode faire d'autres mouvemens que ceux-ci *ut ſol ut fa ut ſol ut*. *Voyez l'ex. 6.* La douziéme au-deſſus & la douziéme au-deſſous d'*ut* y ſont marquées par des guidons. J'ai mis à leurs places tantôt leurs octaves & tantôt leurs doubles octaves. Au commencement de l'exemple, la baſſe monte de quinte pour aller d'*ut* à *ſol;* à la fin de l'exemple, pour aller d'*ut* à *ſol*, elle deſcend de quarte: ces deux mouvemens, c'eſt-à-dire, celui de quinte en montant & celui de quarte en deſcendant, ſont regardés dans la B. F. comme le même mouvement. Au commencement de l'exemple la baſſe deſcend

de quinte pour aller d'*ut* à *fa* ; au milieu de l'exemple, pour aller d'*ut* à *fa*, elle monte de quarte : ces deux mouvemens, c'eſt-à-dire, celui de quinte en deſcendant & celui de quarte en montant, ſont regardés comme un même mouvement dans cette baſſe. Quand elle va d'*ut* à *ſol*, elle fait un mouvement différent de celui qu'elle fait en allant d'*ut* à *fa*, & ces deux mouvemens ne ſont point regardés comme un même mouvement. Mais qu'elle monte de quinte ou qu'elle deſcende de quarte en allant d'*ut* à *ſol*, elle fait le même mouvement, ou, ſi l'on veut, deux mouvemens qui ſont regardés comme le même. Ainſi la B. F. d'un mode ne peut faire naturellement que deux mouvemens, celui de quinte en montant ou de quarte en deſcendant, & & celui de quinte en deſcendant ou de quarte en montant.

Je ferai à cette occaſion une remarque qu'il eſt important de bien retenir. La B. F. comme on le verra dans la ſuite, peut faire toute ſorte de mouvemens. Or le mouvement de ſeconde en montant eſt pour elle le même que celui de ſeptiéme en deſcendant, le mouvement de tierce en montant eſt le même que celui de ſixte en deſcendant, celui de ſixte en montant eſt le même que celui de tierce en deſcendant, & celui de ſeptiéme en montant le même que celui de ſeconde en deſcendant. Bien plus monter de tierce ou de dixiéme, c'eſt pour elle la même choſe. Monter de quarte, monter de onziéme, deſcendre de quinte, deſcendre de douziéme, ces quatre mouvemens ſont le même pour elle. En un mot, quand la B. F. doit aller d'une note à une autre, par exemple, d'*ut* à *fa* ; qu'elle monte ou qu'elle deſcende, qu'elle

parcoure un intervalle plus ou moins grand, c'eſt pour elle le même mouvement.

La B. F. engendre la mélodie. La B. F. naturelle d'un mode n'offre que trois notes & deux mouvemens. Par conſéquent trois notes & deux mouvemens doivent engendrer tous les chants naturels de ce mode. La voix forme un chant bien ſimple & bien naturel, lorſqu'elle parcourt les dégrés ſucceſſifs d'un mode. Voyons comment les trois notes de la B. F. de ce mode & ſes deux mouvemens, peuvent produire ce chant; comment les trois notes *ut*, *ſol* & *fa*, & les deux mouvemens, celui de quinte en montant ou de quarte en deſcendant, & celui de quinte en deſcendant ou de quarte en montant, produiſent un chant qui s'éleve peu à peu en parcourant les dégrés ſucceſſifs du mode d'*ut*. *Voyez l'ex. 7.* Chacune des notes qui en compoſe la baſſe engendre la note qu'on voit ſur elle dans le deſſus. Car toute note ou ſon, produit les notes ou ſons qui ſont ſes harmoniques. Or chaque note qu'on voit dans le deſſus de cet exemple, eſt harmonique de la note qu'on voit ſous elle dans la baſſe. *Ut* eſt la double octave du premier *ut* de la baſſe, *re* eſt la douziéme du *ſol* de la baſſe, *mi* eſt la dix-ſeptiéme majeure du ſecond *ut* de la baſſe, *fa* eſt la double octave du premier *fa* de la baſſe, *ſol* eſt l'octave de la douziéme du dernier *ut* de la baſſe, *la* eſt la dix-ſeptiéme majeure du dernier *fa* de la baſſe. Chaque note de la baſſe de l'exemple engendre donc la note du chant qui eſt ſur elle, & la baſſe de l'exemple engendre tout le chant *ut re mi fa ſol la*.

Si l'on rapprochoit le deſſus & la baſſe l'un de l'autre, pluſieurs notes du deſſus ne ſeroient plus har-

moniques des notes de la basse. Néanmoins la basse seroit censée les engendrer. *Voyez l'ex. 8. Re* n'est que la quinte de *sol*, *mi* n'est que la dixiéme d'*ut*. Une quinte & une dixiéme ne sont point harmoniques. *Sol* est néanmoins censé engendrer *re*, *ut* est censé engendrer *mi*, parce que *sol* représente un autre *sol* qui seroit plus bas à la place marquée par un guidon, & qui engendreroit effectivement *re*, & qu'*ut* représente un autre *ut* qui seroit plus bas à la place marquée par un deuxiéme guidon, & qui engendreroit effectivement *mi*. Qu'un dessus soit éloigné ou près de la B. F. ses notes sont toujours regardées comme les harmoniques de cette basse, & comme engendrées par elle.

Revenons à l'*ex. 7*. Je n'y fais monter le dessus que jusqu'au *la*, parce que la B. F. ne me fournit point pour le présent de note que je puisse mettre sous le *si*. Après le *fa* qui est sous le *la*, la basse doit retourner à *ut*, qui ne peut porter le *si* qu'il n'engendre pas. Si je veux mettre *si* après *la* sur la B. F. il faut que je mette *sol* entre ces deux notes. *Voyez l'exemple 9*.

Pour tirer de cette basse un chant, qui en s'élevant peu à peu offre toutes les notes d'un mode, ce qu'on appelle échelle diatonique de ce mode; il faut commencer cette basse par la dominante, & le chant par la note sensible. *Voyez l'ex. 10*, qui en commençant par la note sensible, vous présente toutes les notes du mode d'*ut*. C'est ainsi que les Grecs, formoient l'échelle diatonique d'un mode. Ils la partageoient en deux tétracordes, c'est-à-dire, en deux échelles de quatre notes chacune. Ils partageoient l'échelle *si ut re mi fa sol la* de cette maniére, *si ut re mi* & *mi fa sol la*. Ces deux tétra-

cordes sont parfaitement semblables, c'est-à-dire, qu'on voit dans tous les deux les mêmes intervalles. En effet tous deux offrent d'abord un demi-ton majeur, ensuite un ton majeur & un ton mineur. Ils ont une note commune qui est *mi* derniere note du premier, & premiere note du dernier. C'est pourquoi on les appelle *Tétracordes conjoints*.

Il y a deux autres tétracordes qu'on appelle *disjoints*, parce qu'il n'ont point de note commune. L'échelle diatonique d'un mode commençant & finissant par la tonique, par exemple l'échelle *ut re mi fa sol la si ut*, se divise en ces deux tétracordes, qui en *C sol ut* sont *ut re mi fa* & *sol la si ut*. Dans le premier il y a un ton majeur, ensuite un ton mineur & un demi-ton majeur. Dans le second il y a un ton mineur suivi d'un ton majeur & du même demi-ton. Ils ne sont pas, par conséquent, parfaitement semblables comme les tétracordes conjoints.

Il y a plusieurs questions à faire au sujet des deux échelles dont je viens de parler, & des tétracordes qui les partagent. Les Grecs sont-ils les inventeurs de leur échelle & des tétracordes conjoints ? Comment a-t-on pû imaginer cette échelle & ces tétracordes ? L'autre échelle qui commence & finit par la tonique, & qui est celle dont nous nous servons, est-elle bonne ? En peut-on faire la basse fondamentale ?

Pour répondre à la premiere question, il faut consulter les Auteurs anciens. Or aucun d'eux ne nous fait connoître l'inventeur de la premiere échelle & des tétracordes conjoints. Les Grecs ont cultivé & perfectionné les arts & les sciences ; mais, il ne les ont pas inventés. Ils ont été long-

tems plongés dans l'ignorance la plus profonde. Cadmus leur a apporté l'uſage des lettres & de l'écriture. Leurs Poëtes, leurs Philoſophes, leurs Hiſtoriens & leurs Muſiciens n'ont vécu qu'après Cadmus, & preſque tous pluſieurs ſiécles après ce Prince. Or de ſon tems & avant lui les ſciences, les arts & en particulier la muſique fleuriſſoient en pluſieurs États de l'Aſie & en Égypte. Rien n'engage donc à croire que les Grecs ont trouvé ce qu'on nomme leur échelle & les tétracordes conjoints.

On ne réſoudra pas d'une maniére plus ſatisfaiſante la ſeconde queſtion. L'invention de cette échelle & de ces deux tétracordes ſemble ſuppoſer la connoiſſance de la B. F. Cette échelle commence par un demi-ton majeur. Tout homme qui veut entonner une ſuite diatonique de notes, eſt porté naturellement à mettre un ton entre les deux premieres: il n'y peut mettre un demi-ton que par réflexion. Ainſi l'inventeur de l'échelle des Grecs n'a dû la commencer par un demi-ton, que pour une raiſon qui s'eſt oppoſée à une inclination naturelle. Or quelle autre raiſon que celle qu'on peut tirer de la B. F. a pû le déterminer? On n'en voit pas d'autre. Il ſembleroit donc qu'il a connu cette baſſe. Mais nul Auteur ancien n'en parle. D'ailleurs on ne peut connoître cette baſſe ſans connoître l'harmonie. Or on ne ſçait ſi les Anciens ont connu l'harmonie. Ils parlent des intervalles de tierce, de quarte & de quinte; mais en parlent-ils comme d'intervalles qui ſe trouvent entre des notes qui plaiſent entendues enſemble? Les Sçavans ſont partagés ſur ce ſujet, & n'ont, je crois, pour preuves de leurs opinions que des conjectures.

Quant à la troiſiéme queſtion, il réſulte de ce que j'ai dit, que l'échelle diatonique d'un mode commencée & terminée par la tonique, n'eſt point un chant bien naturel; que les notes *ut re mi fa ſol la ſi ut*, qui font ce qu'on appelle l'octave d'*ut*, ne forment point un chant inſpiré par la nature. Car il n'y a de chant bien naturel que celui dont la B. F. eſt naturelle. Ce que je dis pourra ſurprendre bien des perſonnes accoutumées par habitude & par prévention à regarder l'octave d'*ut* comme le chant le plus naturel & le plus ſimple de tous. Mais que ces perſonnes quittent leur préjugé, qu'elles entonnent poſément cette octave : tout leur paroîtra doux juſqu'au *la* incluſivement, mais le *ſi* leur paroîtra dur. Qu'elles recommencent l'octave, & qu'elles entonnent *ſi* ♭ à la place de *ſi* naturel : le *ſi* ♭ leur paroîtra doux comme les autres notes, mais le *ſi* ♭ n'eſt point du mode d'*ut*.

L'invention de la diſſonance a fourni le moyen de faire une B. F. ſous l'échelle diatonique de tout mode commencée & terminée par la tonique; de faire la B. F. d'*ut re mi fa ſol la ſi ut*. Avant que de le faire voir, il faut parler de l'invention de la diſſonance & de ſon utilité.

La *Diſſonance* en général eſt l'altération de l'accord parfait ou des accords dérivés de l'accord parfait par le renverſement. L'accord parfait, lorſque ſes notes ſont rapprochées, eſt compoſé de deux tierces. L'altération de cet accord ſe fait par l'addition d'une nouvelle tierce aux deux tierces qui le compoſent. Trois tierces l'une ſur l'autre forment un accord de ſeptiéme. Ainſi l'accord de ſeptiéme eſt un accord diſſonant, le premier des accords diſſonans, & celui dont viennent tous les autres.

La diſſonance choque par elle-même, & ne peut plaire que par le moyen de certaines précautions. Mais ce qu'elle a de déſagréable ſert à faire mieux ſentir la beauté de l'harmonie naturelle, ou de l'accord parfait & des accords qu'il produit par le renverſement. Elle eſt même néceſſaire pour varier l'harmonie, & pour faire mieux diſtinguer les trois notes de la B. F. d'un mode. Sans la diſſonance ces trois notes portent toutes l'accord parfait, & la note tonique n'eſt diſtinguée des deux deux autres, que parce qu'elle peut ſeule terminer parfaitement ce mode. Par le moyen de la diſſonance, la tonique, la dominante & la ſoudominante ont chacune un accord particulier, qui déſigne le caractére de la note qui le porte.

La note tonique porte l'accord parfait; la dominante porte un accord de ſeptiéme mineure, formé par une note qui fait un troiſiéme accord de tierce ſur les deux qui compoſent l'accord parfait; la ſoudominante porte un accord qu'on appelle de ſixte-quinte, parce qu'il eſt compoſé de l'accord parfait, & d'une note qui eſt la ſixte majeure de la note la plus baſſe de ce dernier accord. L'accord de ſixte-quinte que porte la ſoudominante, vient d'un accord de ſeptiéme, formé par l'addition d'une note, qui fait un troiſiéme accord de tierce ſous les deux qui compoſent l'accord parfait de la ſoudominante. De cet accord de ſeptiéme on a formé l'accord de ſixte-quinte, en mettant au lieu de la note ajoutée, ſon octave qui eſt la ſixte majeure de la ſoudominante. Cette ſixte doit monter d'un dégré, c'eſt-à-dire, être ſuivie d'une note plus haute d'un dégré, pendant que la B. F. deſcend de quarte. La note qui fait la ſeptié-

me ſur la dominante, doit au contraire deſcendre d'un dégré, pendant que la B. F. deſcend de quinte. *Voyez l'ex. 11.* L'accord parfait ne ſe chiffre pas, celui de ſeptiéme eſt déſigné par un 7, celui de ſixte-quinte l'eſt par un 6 poſé ſur un 5.

Remarquez 1° que la dominante & la ſoudominante ſe fourniſſent l'une à l'autre la note qui en altére l'accord. En *C ſol ut*, la diſſonance de *ſol* dominante eſt *fa* octave de la ſoudominante, la diſſonance de *fa* ſoudominante eſt *re* quinte de la dominante ou octave de cette quinte.

2° Que la diſſonance de la dominante & celle de la ſoudominante vont à la même note, l'une en deſcendant & l'autre en montant. *Fa* diſſonance de *ſol* dominante deſcend à *mi*, *re* diſſonance de *fa* ſoudominante monte à *mi*. Ainſi c'eſt la médiante qui ſauve l'une & l'autre diſſonance.

3° Que l'accord de tierce ajouté par-deſſous aux deux accords de tierce qui compoſent l'accord parfait de la ſoudominante, eſt le même que celui qui eſt ajouté par-deſſus aux deux accords de tierce, dont l'accord parfait de la dominante eſt compoſé. C'eſt en *C ſol ut* l'accord *re fa*, accord qui altére l'accord parfait de ces deux notes fondamentales & qui eſt lui-même altéré. Car *re* & *fa* forment en *C ſol ut*, une tierce mineure diminuée d'un comma, comme vous le verrez dans la ſuite.

L'accord de ſeptiéme qui a produit l'accord de ſixte-quinte portée par la ſoudominante, a fait ajouter une quatriéme note aux trois notes qui compoſent la B. F. d'un mode. Comme la note ajoutée par-deſſous à l'accord parfait de la ſoudominante, porte cette accord de ſeptiéme, qui n'eſt différent de l'accord de ſeptiéme porté par la do-

minante, qu'en ce que la tierce de cette note ajoutée eſt mineure, au lieu que la tierce de la dominante eſt majeure; on a regardé cette note ajoutée comme une dominante, comme dominante de la dominante, & on lui a donné le nom de *dominante ſimple*, & à l'autre celui de *dominante-tonique*. La ſoudominante du mode de *C ſol ut* eſt *fa*. La note ajoutée au-deſſous pour former la diſſonance de cette ſoudominante, eſt un *re*. Ce *re* porte l'accord de ſeptiéme *re fa la ut*, à peu-près ſemblable à l'accord de ſeptiéme *ſol ſi re fa*, que porte la dominante *ſol*. On a regardé pour cette raiſon ce *re* comme dominante de *ſol*, & on en a fait une quatriéme note de la B. F. du mode de *C ſol ut*.

L'invention de la nouvelle dominante fait que la note ajoutée a un double emploi. Car on peut en conſervant cette note, c'eſt-à-dire, en ne lui ſubſtituant point ſon octave pour faire l'accord de ſixte-quinte, l'employer comme diſſonance de la ſoudominante, ou comme dominante. Quand on l'employe comme diſſonance, elle ne ſe trouve point dans la B. F. mais dans la baſſe continue; quand on l'employe comme dominante, elle ſe trouve dans la B. F. & elle eſt ſuivie de la dominante-tonique. *Voyez l'ex. 12.* Le *re* de la B. C. eſt une note ajoutée que j'emploie comme diſſonance de *fa* ſoudominante; le *re* de la B. F. eſt cette même note ajoutée que j'employe comme dominante. L'*ut* marqué d'un B. dans la partie la plus haute deſcend d'un dégré, parce qu'il eſt la ſeptiéme d'une dominante; l'*ut* marqué d'un A, dans la même partie ne deſcend pas, parce qu'il n'eſt pas la ſeptiéme d'une dominante, mais la quinte de la ſoudominante que la B. F. offre au-deſſous de lui.

L'octave de la note ajoutée a de même un double emploi. Car on peut l'employer comme dissonance ou comme octave de la dominante simple du mode. Dans le premier cas il faut qu'elle se sauve en montant d'un dégré, pendant que la B. F. va de la soudominante à la tonique: dans le second elle peut rester, pendant que la note qui fait septiéme sur la B. F. se sauve, & que cette basse va de la dominante simple à la dominante-tonique. Vous verrez souvent la B. C. montant de la soudominante portant la sixte-quinte, à la dominante portant quelquefois l'accord qu'on appelle de sixte-quarte, & d'autres fois l'accord parfait ou celui de septiéme. Vous verrez, par exemple, en *C sol ut* l'accord *fa la ut re*, suivi tantôt de l'accord *sol ut mi*, & tantôt de l'accord *sol si re* ou de l'accord *sol si re fa*. Quand la dominante porte l'accord de sixte-quarte, l'octave de la note ajoutée a été employée comme dissonance. Quand la dominante porte l'accord parfait ou l'accord de septiéme, l'octave de la note ajoutée a été employée comme octave d'une dominante simple. Quand l'accord *fa la ut re* est suivi de l'accord *sol ut mi*, *re* a été employé comme dissonance. Quand ce premier accord est suivi de l'accord *sol si re* ou de l'accord *sol si re fa*, *re* a été employé comme octave de la dominante simple qui précéde la dominante tonique.

Par ce moyen du double emploi de la note ajoutée à l'accord parfait de la soudominante, on peut faire la B. F. de l'échelle diatonique d'un mode, commencée & terminée par la tonique, on peut faire la B. F. d'*ut re mi fa sol la si ut*. *Voyez l'ex. 13*. Le *re* de la B. F. est dominante simple. Cette basse a quatre notes *ut*, *sol*, *fa* & *re*. Le *re* monte

de quarte à *sol*. Le mouvement de quarte en montant est le même que celui de quinte en descendant. Ainsi l'on peut dire que la B. F. de cet exemple fait de suite deux mouvemens de quinte en descendant, celui de *re* à *sol* & celui de *sol* à *ut*. Le mouvement de quinte en descendant est le plus parfait de tous les mouvemens : la B F. le fait dans toute terminaison parfaite d'un mode. Le mouvement de quarte en descendant est moins parfait, mais il est meilleur que celui d'*ut* à *re* qu'on voit dans l'exemple. Celui-ci est un mouvement de seconde, occasionné par le double emploi de la dissonance de la soudominante: c'est un troisiéme mouvement que l'art a ajouté aux deux que la B. F. du mode peut faire naturellement.

La perfection du mouvement de quinte en descendant, & l'invention d'une nouvelle dominante, ont donné lieu de multiplier les dominantes, en faisant faire consécutivement à la B. F. trois, quatre ou même plus de mouvemens de quinte. Cette basse, par exemple, parcourt quelquefois cette suite de notes *ut fa si mi la re sol ut*, dans laquelle les notes *fa si mi la* sont des dominantes simples comme *re*, & portent comme lui l'accord de septiéme. Les suites de dominantes simples n'appartiennent à aucun mode, comme je le ferai voir. Ainsi je n'en dirai ici rien de plus. Elle feront la matiére de l'Article 1 du Ch. VII.

Les notes qui forment les septiémes des dominantes, exigent certaines précautions dont il faut parler maintenant, puisque deux des quatre notes de la B. F. du mode portent comme dominantes une septiéme. Ces précautions consistent à préparer & à sauver cette sorte de dissonance.

On prépare de trois maniéres une septiéme, 1° en la faisant précéder d'une note plus haute ou plus basse d'un dégré. Ainsi lorsqu'on veut mettre une septiéme sur un *sol*, si l'on met un *mi* immédiatement avant le *fa* qui fait cette septiéme, elle se trouvera préparée de la premiere maniére. Il en sera de même si l'on met un *sol* immédiatement avant ce *fa*, pourvu que ce *sol* n'ait point au-dessous de lui *sol* dans la B. F. 2° on prépare une septiéme par une note de son accord; mais il faut pour cela que la note de la basse qui doit porter la septiéme, paroisse auparavant sous cette note par laquelle on veut préparer la dissonance. Ainsi *fa* faisant la septiéme sur *sol*, peut être précédé par un *sol* ou par un *si* ou par un *re*, & la septiéme se trouve préparée de la seconde maniére, pourvu que *sol* paroisse dans la basse sous ce *sol* ou sous ce *si* ou sous ce *re*. 3° On prépare une septiéme par la note même qui la forme, en faisant paroître cette note sur la note de basse qui précéde celle qui doit porter la septiéme. On sauve la septiéme 1° en descendant sur une note plus basse d'un dégré, 2° en descendant sur une des notes de son accord. *Voyez les ex. 14, 15 & 16.* Dans le *14*, le *fa* qui fait deux fois la septiéme, est précédé la premiere fois par un *mi*, & la seconde fois par un *sol*. Dans le *15* où il fait aussi deux fois cet accord, il est précédé la premiere fois par un *sol* qui est de l'accord de septiéme, parce que la note de basse qui doit porter la septiéme paroît sous ce *sol;* il est précédé la seconde fois par un *si* & par un *re* qui sont de son accord. Dans le *16*, il paroît sur le *re* comme tierce, avant que de paroître comme septiéme sur le *sol* qui suit ce *re*. Dans ces trois exemples, après

avoir fait la ſeptiéme, il eſt ſuivi d'un *mi*, excepté dans le *15* à la lettre A, où il eſt ſuivi d'un *re* qui eſt de ſon accord.

On ſe diſpenſe quelquefois de préparer la ſeptiéme, ſur tout lorſque la B. C. n'eſt pas la même que la B. F. à l'endroit où paroît la ſeptiéme. *Voy. les ex. 17, 18 & 19.* Toutes les notes marquées d'un A, font ſur la B. F. des ſeptiémes ſans préparation: celle de l'*exemple 19* fait la ſeptiéme ſur les deux baſſes.

La troiſiéme maniére de préparer une ſeptiéme fait ce qu'on appelle une liaiſon. La liaiſon conſiſte dans une note commune à deux accords. Elle ſe trouve ſur tous les mouvemens de quinte & de quarte que fait la B. F. Ainſi on l'apperçoit ſur la B. F. des modes, conſidérée dans ſon état naturel & avant l'invention de la diſſonance. *Voyez l'ex. 20.* Quand la baſſe va d'*ut* à *ſol* ou de *ſol* à *ut*, *ſol* dans une partie ſupérieure fait la liaiſon; quand elle va d'*ut* à *fa*, ou de *fa* à *ut*, la liaiſon eſt formée par *ut* dans une autre partie ſupérieure. On pourroit lier enſemble les trois *ut* conſécutifs de la premiere partie pour en former un ſon continu, & lier de même les *ſol* conſécutifs de la ſeconde partie. Mais cette ſorte de liaiſon ne feroit rien à l'harmonie. Des notes qui ſont ſur le même dégré & qui ſe ſuivent, ſont regardées comme une ſeule & même note; & quand elles appartiennent à des accords différens, qu'elles ſoient liées ou non, elles en forment la liaiſon.

La liaiſon regne tant qu'un mode ſubſiſte, & rien n'eſt mieux que de s'en ſervir, quand on paſſe d'un mode à un autre. Elle eſt double & quelquefois triple dans les enchaînemens de dominantes, comme on le verra dans la ſuite.

Ce que j'ai dit ſur les notes qui compoſent la B. F. & ſur ſa marche en un même mode, eſt vrai, ſoit qu'on donne à ce mode la modulation majeure, ſoit qu'on lui donne la modulation mineure. Les notes & les mouvemens de la B. F. ſont les mêmes dans les deux modulations, excepté quand on employe un certain accord dont je parlerai bien-tôt; mais les accords de trois notes ſont différens. Dans la modulation majeure, la tonique, la dominante & la ſoudominante portent une tierce majeure, & la dominante ſimple porte une quinte juſte. Dans la modulation mineure, la tierce de la note tonique & celle de la ſoudominante ſont mineures, & la quinte de la dominante ſimple eſt naturellement fauſſe: la dominante ſimple porte néanmoins quelquefois une quinte juſte, parce que la ſudominante qui forme cette quinte, va monter à la note ſenſible. *Voyez les ex. 21, 22, 23, 24 25* & *26*. Ils ſont tous dans le mode naturel ou mineur d'*A mi la*, dont la dominante eſt *mi*, la ſoudominante eſt *re*, & la dominante ſimple eſt *ſi*. J'ai choiſi ce mode naturellement mineur, parce qu'il a plus de relation qu'aucun autre mode naturellement mineur avec celui de *C ſol ut* naturel ou majeur, qui m'a fourni tous les exemples que j'ai donnés juſqu'à préſent dans ce Chapitre. Ces deux modes naturels ne demandent ni dieſes ni bémols à la clef. Les accords de leurs notes toniques, qui ſont l'accord *ut mi ſol* & l'accord *la ut mi*, ont deux notes communes *ut* & *mi*.

En voyant les exemples remarquez qu'ils répondent chacun à un exemple précédent, que le *21* répond au *7*, le *22* au *9*, le *23* au *10*, le *24* au *11*, le *25* au *12* & le *26* au *13*. Comparez enſemble ces

exemples, & vous appercevrez ce qu'il y a de semblable & ce qu'il y a de différent dans les accords fondamentaux des deux modes.

L'invention d'un certain accord qui est particulier à la modulation mineure, a introduit un cinquiéme son fondamental dans cette modulation. Cet accord est formé de deux accords, de celui de la dominante-tonique, & de celui de la soudominante ayant au-dessous d'elle sa dissonance. En *A mi la* naturel, l'accord de la dominante-tonique est *mi sol* ♯ *si re*, l'accord de la soudominante ayant au-dessous d'elle sa dissonance est *si re fa la*. Unissez ces deux accords: vous aurez l'accord *mi sol* ♯ *si re fa la*. Retranchez de cet accord-ci deux notes, la plus haute & la plus basse: vous aurez l'accord *sol* ♯ *si re fa*. Ce dernier accord est un accord de septiéme diminuée, que l'on substitue quelquefois à celui de la dominante tonique; de maniére que la B. F. au lieu d'aller de la note tonique ou de la dominante simple à la dominante-tonique, va à la note sensible: au lieu d'aller de *la* ou de *si* à *mi*, elle va à *sol* ♯. On peut, lorsque l'accord de dominante-tonique a paru, le faire suivre de l'accord de septiéme diminuée. On peut aussi faire succéder à ce dernier accord, celui dont il tient la place. Dans le premier cas la B. F. va de *mi* à *sol* ♯, dans le second cas elle va de *sol* ♯ à *mi*. Elle peut même, après avoir passé de la dominante-tonique à la note sensible, revenir à la dominante-tonique, aller de *mi* à *sol* ♯ & revenir à *mi* *Voyez l'ex. 27*. La note sensible est alors un cinquiéme son fondamental ajouté aux quatre notes fondamentales du mode, mais qui n'est introduit dans la B. F. que pour y remplacer la dominante-tonique.

Il

Il ne me reſte plus rien à dire au ſujet des notes & des mouvemens de la B. F. dans un mode, ſi ce n'eſt qu'on ne peut pas faire l'échelle diatonique de toutes les notes d'un mode, ſoit majeur ſoit mineur, en deſcendant, qu'en la commençant par la ſudominante, comme dans l'*ex. 28*, où je commence l'échelle du mode d'*ut* par un *la*, & dans l'*ex. 29*, où je commence celle du mode de *la* par un *fa*.

Mais, dira-t-on, le chant *ut ſi la ſol fa mi re ut*, qu'on appelle l'octave d'*ut* en deſcendant, n'eſt-il pas l'échelle diatonique du mode d'*ut* en deſcendant, comme le chant *ut re mi fa ſol la ſi ut* en eſt l'échelle en montant? De même le chant *la ſol fa mi re ut ſi la* n'eſt-il pas l'échelle du mode de *la* en deſcendant, comme le chant *la ſi ut re mi fa ♯ ſol ♯ la* eſt en montant l'échelle de ce mode? Non. Car l'échelle d'un mode doit appartenir toute entiere à ce mode. Or le chant *ut ſi la ſol fa mi re ut* n'appartient pas tout entier au mode d'*ut*, & le chant *la ſol fa mi re ut ſi la* n'appartient pas tout entier au mode de *la*.

Quant à ce dernier chant, le *ſol* y eſt naturel. Un *ſol* naturel n'eſt point du mode de *la*. Le *ſol* eſt toujours dieſe dans ce mode. Il y eſt pour l'ordinaire la tierce de *mi* qui paroît au-deſſous de lui dans la B. F. & qui n'y peut paroître que comme dominante tonique. Or il ne peut être la tierce de *mi* dominante tonique ſans être dieſe, parce que la tierce d'une dominante tonique doit être majeure. Quand il n'eſt pas la tierce de *mi*, il eſt fondamental, ou octave d'une note fondamentale. Or il ne peut être fondamental ou octave d'une note fondamentale, que comme note ſenſible, caractére

qui dans ce mode lui fait porter un dieſe. Il ne peut donc pas être naturel dans ce mode. Ainſi le chant *la ſol ſa mi re ut ſi la* n'eſt pas tout entier dans le mode de *la*, & n'en eſt pas par conſéquent l'échelle diatonique.

Toutes les notes qui compoſent le chant *ut ſi la ſol ſa mi re ut*, peuvent toutes chacune en particulier être du mode d'*ut ;* mais elles ne peuvent pas lui appartenir toutes, lorſqu'elles forment ce chant. Car on ne peut faire la B. F. de ce chant, ſans ſortir de ce mode. *Voyez l'ex. 30.* Je ſupoſe qu'on veut ſans quitter ce mode faire cette baſſe. La B. F. d'*ut ſi* en *C ſol ut* eſt *ut ſol.* Ainſi l'exemple préſente *ut ſol* ſous *ut ſi.* Le *ſi* eſt ſuivi d'un *la.* Que mettre ſous ce *la ?* La B. F. en *C ſol ut* va toujours de *ſol* à *ut* qui eſt indiqué par un guidon ; mais un *ut* de B. F. ne peut porter en *C ſol ut* que l'accord parfait, il ne peut pas porter un *la* qui ſeroit une ſixte. Il faut donc abandonner le mode d'*ut* pour faire la B. F. d'*ut ſi la ſol ſa mi re ut.* D'où il ſuit que ce chant n'eſt point tout entier en *C ſol ut*, & n'eſt point l'échelle diatonique de ce mode.

La B. F. la plus naturelle de ce chant eſt celle de l'*ex. 31.* Les notes A, B, C ſont du mode de *G re ſol ;* la note A en eſt la tonique, la note B en eſt la dominante-tonique, la note C en eſt d'abord tonique, & devient dominante-tonique du mode d'*ut* qui ſuccéde à celui de *G re ſol.* Le reſte de l'exemple eſt en *C ſol ut.*

CHAPITRE IV.

Des rapports des intervalles qui ſe trouvent dans les modes.

APRÉS avoir expoſé le nombre des notes qui compoſent la B. F. dans un mode, après avoir décrit les routes qu'elle parcourt tant qu'un même mode ſubſiſte, & en avoir tiré l'échelle diatonique d'un mode majeur & celle d'un mode mineur ; il faut encore, pour ne rien laiſſer à deſirer par rapport aux modes, faire connoître exactement les intervalles qui ſe trouvent entre leurs notes.

J'ai déja parlé de ces intervalles dans l'Art. II. du Chap. I. de la Premiere Partie, & ce que j'en ai dit ſuffit pour la pratique. Car c'eſt aſſez pour ceux qui ſe bornent à la pratique, de ſçavoir ce qu'il y a de tons & de demi-tons entre telle note d'un mode & une autre note du même mode, & ils n'ont qu'à lire cet Article pour s'en inſtruire. Mais cette connoiſſance des intervalles qui ſe trouvent entre les notes des modes, quoique ſuffiſante pour ces perſonnes, eſt très-imparfaite en elle-même. Pour connoître parfaitement ces intervalles, il faut voir le rapport de chacun d'eux. Cette vue découvrira des choſes dignes de la curioſité d'un homme d'eſprit, qui fait ſon talent ou ſon amuſement de l'art de la muſique. Je vais donc expoſer ces rapports. J'en tirerai enſuite ou j'avancerai à leur occaſion pluſieurs propoſitions de théorie, que je tâcherai de démontrer d'une maniére claire & à la portée du commun des lecteurs.

ARTICLE PREMIER.

Expoſition des rapports des intervalles qui ſe trouvent entre les notes des modes.

Lorſqu'il y a de la différence entre deux ſons ou deux notes, il y a entr'elles ce qu'on appelle en muſique un intervalle. On conçoit que plus la différence des deux ſons eſt grande, plus eſt grand l'intervalle qui ſe trouve entr'eux.

On peut comparer la note tonique d'un mode à la ſutonique, à la médiante, & ainſi de ſuite à toutes les autres notes de ce mode, à ſes octaves propres & à toutes les octaves des autres notes : chaque comparaiſon offrira un intervalle particulier. On peut de même comparer la ſutonique, ou la médiante, ou telle autre note qu'on voudra de ce mode aux autres notes. Ces comparaiſons préſenteront beaucoup d'intervalles nouveaux. Ainſi un mode offre un grand nombre de différens intervalles. Je veux les faire connoître tous parfaitement.

On connoît parfaitement un intervalle, ou, ce qui eſt la même choſe, la grandeur d'un intervalle par ſon rapport. Mais qu'eſt-ce que le rapport d'un intervalle ? Je l'ai fait ſentir dans l'Art. I. du Chap. I. de la Premiere Partie : je voudrois en donner ici une définition claire.

Un intervalle eſt formé par deux ſons différens. Chacun de ces ſons conſiſte en des vibrations. Celles qui forment le ſon le plus haut ſe ſuccédent avec plus de rapidité que celles qui forment le ſon le plus bas. Le plus & le moins de fréquence des vibrations fait la différence des deux ſons, & par

conſéquent la grandeur de l'intervalle qui les ſépare.

Pour connoître donc parfaitement l'intervalle qui ſe trouve entre deux ſons, il faut ſçavoir combien le corps ſonore qui rend le ſon le plus haut & le corps ſonore qui rend le ſon le plus bas, font chacun de vibrations dans le même eſpace de tems, & comparer enſuite l'un à l'autre les deux nombres de vibrations faits dans le même eſpace de tems, chacun par l'un des deux corps ſonores. La différence de ces deux nombres ſera celle des deux ſons & la grandeur de l'intervalle cherché.

Je puis à préſent donner la définition du rapport d'un intervalle muſical. Quand on parle du rapport de l'intervalle qui ſe trouve entre deux ſons, le mot *rapport* ſignifie la même choſe que *comparaiſon*. Ainſi le rapport d'un intervalle de cette eſpéce eſt une comparaiſon.

Le *rapport d'un intervalle muſical* eſt la comparaiſon de deux nombres de vibrations, que forment pendant le même eſpace de tems deux corps ſonores qui rendent deux ſons, entre leſquels cet intervalle ſe trouve. Par exemple, le rapport du ton majeur eſt de 8 à 9. C'eſt la comparaiſon de 8 vibrations à 9 vibrations, ou de deux nombres de vibrations qui ſont entr'eux comme 8 & 9 ; parce que deux corps ſonores qui rendent deux notes entre leſquelles il y a un ton majeur, font dans tel eſpace de tems qu'on voudra ſuppoſer, l'un 8, l'autre 9 vibrations, ou bien l'un un certain nombre de vibrations & l'autre un autre nombre, par exemple, l'un 16 & l'autre 18 vibrations, deſquels deux nombres le moindre eſt au plus grand, comme 8 eſt à 9.

Les différens nombres de vibrations que forment deux cordes qui réſonnent, viennent de la différente groſſeur, ou de la différente longueur, ou de la différente tenſion de ces deux cordes, ou de pluſieurs de ces cauſes à la fois. Plus une corde eſt groſſe & longue, moins ſes vibrations ſont fréquentes, & plus le ſon qu'elle rend eſt grave. Plus une corde eſt tendue, plus ſes vibrations ſont fréquentes, & plus le ſon qu'elle rend eſt aigu. Quand deux cordes également groſſes & tendues également rendent deux ſons différens, cela ne peut venir que de l'inégalité de leur longueur. Si l'une eſt la moitié de l'autre, elle fait deux vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, & rend l'octave au-deſſus du ſon que l'autre rend. Si elle en eſt le tiers, elle fait trois vibrations contre une, & rend la douziéme au-deſſus du ſon de l'autre; ſi elle en eſt le quart, elle fait quatre vibrations contre une, & rend la double octave; ſi elle en eſt le cinquiéme, elle fait cinq vibrations contre une, & rend la dix-ſeptiéme majeure.

On peut tirer d'une même corde toujours également tendue des ſons différens. Suppoſons une corde unique tendue ſur un inſtrument, & qu'elle rende un *ut*. Si on la partage en deux par le moyen d'un chevalet, chaque moitié ſera comme un corps ſonore particulier, & rendra un *ut* octave de l'*ut* que rendoit la totalité. Si on la partage en trois par le moyen de deux chevalets, chaque tiers rendra *ſol* douziéme de l'*ut* que rendoit la totalité. Si on la partage en quatre, chaque quart rendra la double octave de cet *ut*. Si on la partage en cinq, chaque cinquiéme rendra la dix-ſeptiéme majeure de cet *ut*. On peut la partager en ſix, pour avoir l'octave

de *ſol* douziéme; & en huit, pour avoir la triple octave de cet *ut* que rendoit toute la corde.

On peut encore, par le moyen d'un chevalet mobile, tirer de cette corde tous les ſons de la gamme d'*ut*, & leurs octaves ſimples, doubles & triples. On peut même en tirer les gammes des autres notes.

Il réſulte de tout ceci qu'en ſuppoſant toutes les notes rendues par un monocorde, c'eſt-à-dire, par un inſtrument qui n'auroit qu'une corde, on pourroit faire conſiſter les rapports, des intervalles dans les comparaiſons des différentes portions de la corde qui rendent chacune un ſon différent, comme dans les comparaiſons des différens nombres de vibrations qui forment chacun un ſon particulier. Ainſi les rapports des intervalles que forment un *ut*, ſon octave, ſa douziéme, ſa double octave, ſa dix-ſeptiéme majeure, ſa dix-neuviéme & ſa triple octave s'expriment par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, & peuvent s'exprimer par 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$, qui ſignifient toute la corde, ſa moitié, ſon tiers, ſon quart, ſon cinquiéme, ſon ſixiéme, ſon huitiéme. Chaque rapport tiré des longueurs, répond à un rapport tiré des vibrations, & lui eſt proportionellement oppoſé. La moitié répond au double, le tiers au triple, le quart au quadruple, &c. Par exemple, le rapport de l'intervalle de douziéme, tiré des vibrations eſt la comparaiſon de l'unité ou d'un certain nombre à ſon triple; tiré des longueurs, c'eſt la comparaiſon d'une certaine longueur de corde au tiers de cette longueur. C'eſt pourquoi on dit que les différens nombres de vibrations qui forment les intervalles, ſont en raiſon renverſée des longueurs.

En expoſant les rapports des intervalles, je ne

les ferai point conſiſter dans les comparaiſons de différentes portions de corde, mais dans les comparaiſons de différens nombres de vibrations. Cette derniere maniére ne ſuppoſe point, comme l'autre, un ſeul corps ſonore ou une ſeule eſpéce de corps ſonores, mais convient à tous les corps qui réſonnent; elle n'eſt pas ſi embarraſſante que l'autre, & elle eſt d'un uſage ordinaire.

Pour expoſer les rapports des intervalles qui ſe trouvent dans un mode, il faut que je parcoure les notes de ce mode, & que je marque les différens nombres de vibrations que font dans un même eſpace de tems les corps ſonores qui rendent ces notes. Après cela le lecteur, pour appercevoir ces rapports, n'aura qu'à prendre ces notes deux à deux de toutes les maniéres poſſibles, & à meſure qu'il en prendra deux, voir les nombres que j'aurai mis auprès d'elles : chaque fois qu'il verra ainſi deux nombres, il verra le rapport de l'intervalle qui ſe trouve entre les deux notes que ces nombres accompagneront.

Je ne me bornerai pas à parcourir les notes d'un mode. Je donnerai les échelles diatoniques de *C ſol ut*, de *G re ſol* & de *D la re* majeurs. J'y ajouterai même celles de ces trois modes avec la modulation mineure. Mais je ne mettrai dans celles-ci que les toniques, les médiantes & les ſudominantes, parce que les ſutoniques, les ſoudominantes, les dominantes & les ſenſibles ſont les mêmes dans les deux modulations. Ainſi je donnerai ſix échelles. Chacune d'elles contiendra pluſieurs octaves. Des raiſons que l'on appercevra aiſément, m'engagent à donner toutes ces échelles, & à les donner dans une ſi grande étendue.

Les chiffres poſés les uns ſur les autres expriment des fractions d'un tout. Le nombre inférieur déſigne l'eſpéce des parties du tout, & ſe nomme dénominateur ; le ſupérieur marque le nombre de ces parties, & s'appelle numérateur. Par exemple, dans la fraction $\frac{4}{5}$, 5 fait voir que le tout eſt diviſé en cinq parties, dont on prend quatre déſignées par le numérateur. Ainſi $\frac{1}{2}$ ſignifie un moitié, $\frac{2}{3}$ deux tiers, $\frac{3}{4}$ trois quarts, $\frac{4}{5}$ quatre cinquiémes, $\frac{7}{8}$ ſept huitiémes, 1 $\frac{1}{2}$ un & une moitié ou un & demi, 2 $\frac{2}{3}$ deux & deux tiers, 3 $\frac{3}{4}$ trois & trois quarts, 28 $\frac{4}{5}$ vingt-huit & quatre cinquiémes, 1 $\frac{7}{8}$ un & ſept huitiémes.

Il faut commencer les colonnes par le bas. Ainſi la premiere colonne commence par *la* $\frac{1}{5}$ dix-ſeptiéme majeure au-deſſous d'*ut* 1 principal ou tonique. L'échelle de *C ſol ut* eſt continuée dans les colonnes ſuivantes, & finit à *ut* 128. L'échelle de *G re ſol* majeur commence par *mi* $\frac{3}{5}$ & finit à *ſol* 96. Ainſi des autres.

Echelle diatonique du mode de *C sol ut* majeur.

	fa	$5\frac{1}{3}$		*la*	$53\frac{1}{3}$
Harmonique.	*MI*	5		*sol*	48
	re	$4\frac{1}{2}$		*fa*	$42\frac{2}{3}$
Harmonique.	*UT*	4		*mi*	40
	si	$3\frac{3}{4}$		*re*	36
	la	$3\frac{1}{3}$		*ut*	32
Harmonique.	*SOL*	3		*si*	30
	fa	$2\frac{2}{3}$		*la*	$26\frac{2}{3}$
	mi	$2\frac{1}{2}$		*sol*	24
	re	$2\frac{1}{4}$		*fa*	$21\frac{1}{3}$
Harmonique.	*UT*	2		*mi*	20
	si	$1\frac{7}{8}$		*re*	18
	la	$1\frac{2}{3}$	Demi-ton majeur.	*ut*	16
	sol	$1\frac{1}{2}$		*si*	15
	fa	$1\frac{1}{3}$	Ton majeur.	*la*	$13\frac{1}{3}$
	mi	$1\frac{1}{4}$	Ton mineur.	*sol*	12
	re	$1\frac{1}{8}$	Ton majeur.	*fa*	$10\frac{2}{3}$
Principal ou tonique.	*UT*	1	Demi-ton majeur.	*mi*	10
	fa	$0\frac{2}{3}$	Ton mineur.	*re*	9
	ut	$0\frac{1}{2}$	Ton majeur. Harmonique.	*UT*	8
Harmonique.	*FA*	$0\frac{1}{3}$		*si*	$7\frac{1}{2}$
	ut	$0\frac{1}{4}$		*la*	6
Harmonique.	*LA*	$0\frac{1}{5}$	Harmonique.	*SOL*	6

Echelle diatonique du mode de G re sol maj.

	la	$6\frac{3}{4}$
Harmonique.	*SOL*	6
	fa ♯	$5\frac{5}{8}$
	mi	5
	re	$4\frac{1}{2}$
	ut	4
	si	$3\frac{3}{4}$
	la	$3\frac{3}{8}$
Principal ou tonique.	*SOL*	3
	ut	2
	sol	$1\frac{1}{2}$
Harmonique.	*ut*	1
	sol	$0\frac{3}{4}$
Harmonique.	*mi* ♭	$0\frac{3}{8}$

	ut	128
	si	120
	la	$106\frac{2}{3}$
	sol	96
	fa	$85\frac{1}{3}$
	mi	80
	re	72
	ut	64
	si	60

	ut	64
	si	60
	la	54
	sol	48
	fa ♯	45
	mi	40
	re	36
	ut	32
	si	30
	la	27
Harmonique, Demi-ton majeur.	*sol*	24
Ton majeur.	*fa* ♯	$22\frac{1}{2}$
Ton mineur.	*mi*	20
Harmonique.	*RE*	18
Ton majeur. Demi-ton majeur.	*ut*	16
Harmonique.	*si*	15
Ton mineur.	*la*	$13\frac{1}{2}$
Ton majeur. *Harmonique.*	*SOL*	12
	fa ♯	$11\frac{1}{4}$
	mi	10
Harmonique.	*RE*	9
	ut	8
	si	$7\frac{1}{2}$

Echelle diatonique du mode de *D la re* majeur.

	ut 𝄪	$33\frac{3}{4}$
	si	30
Harmonique.	*LA*	27
	sol	24
	fa 𝄪	$22\frac{1}{2}$
	mi	$20\frac{1}{4}$
Harmonique. Demi-ton majeur.	*RE*	18
Ton majeur.	*ut* 𝄪	$16\frac{7}{8}$
Ton mineur.	*si*	15
Ton majeur.	*la*	$13\frac{1}{2}$
Demi-ton majeur.	*sol*	12
Ton mineur.	*fa* 𝄪	$11\frac{1}{4}$
Ton majeur.	*mi*	$10\frac{1}{8}$
Principal ou tonique.	*RE*	9
	sol	6
	re	$4\frac{1}{2}$
Harmonique.	*sol*	3
	re	$2\frac{1}{4}$
Harmonique.	*si* 𝄬	$1\frac{4}{5}$
	sol	96
	fa 𝄪	90
	mi	80
	re	72

Echelle du mode.

	mi 𝄬	$4\frac{4}{5}$
	ut	4
	la 𝄬	$3\frac{3}{5}$
	mi 𝄬	$2\frac{2}{5}$
	ut	2
	la 𝄬	$1\frac{3}{5}$
	mi 𝄬	$1\frac{1}{5}$
	ut	1
	re	144
	ut 𝄪	135
	si	120
	la	108
	sol	96
	fa 𝄪	90
	mi	81
Harmonique.	*re*	72
	ut 𝄪	$67\frac{1}{2}$
	si	60
Harmonique.	*LA*	54
	sol	48
Harmonique.	*fa* 𝄪	45
	mi	$40\frac{1}{2}$
Harmonique.	*RE*	36

Echelle du mode de C *sol ut* mineur.

ut	128
la ♭	102 2/5
mi ♭	76 4/5
ut	64
la ♭	51 1/5
mi ♭	38 2/5
ut	32
la ♭	25 3/5
mi ♭	19 1/5
ut	16
la ♭	12 4/5
mi ♭	9 3/5
ut	8
la ♭	6 2/5

Echelle du mode de G *re sol* mineur.

sol	96
mi ♭	76 4/5
si ♭	57 3/5
sol	48
mi ♭	38 2/5
si ♭	28 4/5
sol	24
mi ♭	19 1/5

Echelle du mode de D *la re* mineur.

re	144
si ♭	115 1/5
fa	86 2/5
re	72
si ♭	57 3/5
fa	43 1/5
re	36
si ♭	28 4/5
fa	21 3/5
re	18
si ♭	14 2/5
fa	10 4/5
re	9

Echelle du mode

si ♭	14 2/5
sol	12
mi ♭	9 3/5
si ♭	7 1/5
sol	6
mi ♭	4 4/5
si ♭	3 3/5
sol	3

J'ai marqué dans les trois premieres échelles, une note principale & ſes harmoniques au-deſſus & au-deſſous. *Ut* 1 eſt la note principale de la premiere échelle. Pendant le même eſpace de tems qu'un corps ſonore qui rendroit cette note ſeroit à faire une vibration, tous les corps ſonores qui rendroient les autres notes de cette échelle & celles des cinq autres, feroient chacun le nombre de vibrations marqué par le chiffre qui accompagne la note qu'il rendroit. Par exemple, le corps ſonore qui rendroit *ſol* 1 $\frac{1}{2}$, feroit pendant cet eſpace de tems une vibration & demie, celui qui rendroit *fa* 5 $\frac{5}{8}$ feroit cinq vibrations & cinq huitiémes de vibration; celui qui rendroit *mi* 9 $\frac{3}{5}$ feroit neuf vibrations & trois cinquiémes de vibration.

Il y a dans chacune des trois premieres échelles une octave où j'ai marqué les tons majeurs, les tons mineurs & les demi-tons majeurs. Ce que j'ai mis à une octave d'un mode, on peut le ſuppoſer marqué à toutes les autres octaves du même mode. Car les intervalles ſont les mêmes dans toutes les octaves d'un mode tant qu'il conſerve la même modulation.

On trouve dans une même octave trois tons majeurs, deux tons mineurs & deux demi-tons majeurs. Ces eſpéces d'intervalles ſe trouvent répétés dans les autres octaves. Il ſuit de-là que le rapport d'un intervalle peut être exprimé de bien des maniéres différentes. On voit dans l'octave de *C ſol ut* où j'ai marqué les tons & les demi-tons, que le rapport du ton majeur eſt de 8 à 9, de 10 $\frac{2}{3}$ à 12, de 13 $\frac{1}{3}$ à 15. On trouvera dans les autres octaves, qu'il eſt d'un à 1 $\frac{1}{8}$, de 2 à 2 $\frac{1}{4}$, de 16 à 18, &c. On verra auſſi dans les échelles de *G re*

ſol & de *D la re* majeurs, pluſieurs autres maniéres de l'exprimer. Toutes ces maniéres offrent chacune deux chiffres ou nombres, dont le moindre eſt au plus grand ce que 8 eſt à 9. En voici la preuve. 1 eſt le neuviéme de 9, 8 contient huit fois 1 & par conſéquent huit neuviémes de 9. Choiſiſſez entre toutes les maniéres d'exprimer le rapport du ton majeur celle qu'il vous plaira : vous trouverez deux chiffres ou nombres, dont le moindre contiendra huit neuviémes du plus grand. Si, par exemple, vous choiſiſſez celle qui exprime ce rapport par 2 comparé à 2 $\frac{1}{4}$; vous trouverez que 2 contiennent huit neuviémes de 2 $\frac{1}{4}$, parce qu'il y a neuf quarts dans ce dernier nombre, & qu'il y en a huit dans le premier.

Article II.

Propoſitions de théorie tirées des rapports des intervalles qui ſe trouvent dans les modes, ou démontrées à leur occaſion.

Les échelles que j'ai données dans l'Article précédent, me donnent lieu de prouver ſept Propoſitions.

Premiere Proposition.

Il y a dans un même mode des notes qui forment des conſonances qui ne ſont pas parfaitement juſtes.

La ſutonique & la ſoudominante d'un mode, forment enſemble une tierce mineure diminuée d'un comma ; la ſutonique & la ſudominante d'un mo-

de forment enſemble une quinte diminuée auſſi d'un comma.

La ſutonique & la ſoudominante forment une tierce mineure diminuée d'un comma. Pour le prouver, je prends dans l'échelle de *G re ſol*, *la* 27 ſutonique de ce mode & *ut* 32 ſoudominante. Le rapport d'une tierce mineure juſte eſt de 5 à 6, car *mi* en *C ſol ut* forme avec *ſol* une tierce mineure juſte, & vous voyez dans l'échelle de ce dernier mode *mi* 5 & *ſol* 6. Or le rapport de 27 à 32 n'eſt pas le même que celui de 5 à 6. *La* 27 & *ut* 32 ne forment donc pas enſemble une tierce mineure juſte. Cette tierce eſt diminuée d'un comma. Car *la* 26 $\frac{2}{3}$ & *ut* 32 forment une tierce mineure juſte : 26 $\frac{2}{3}$ ſont à 32 comme 5 eſt à 6, c'eſt le même rapport. Or il y a un comma entre *la* 26 $\frac{2}{3}$ & *la* 27 : ces deux nombres ſont entr'eux comme 80 & 81. Il s'en faut par conſéquent un comma, que *la* 27 ne forme une tierce mineure juſte avec *ut* 32.

La ſutonique & la ſudominante forment une quinte diminuée d'un comma. Je prends pour exemple dans l'échelle de *C ſol ut*, *re* 18 ſutonique & *la* 26 $\frac{2}{3}$ ſudominante. Le rapport d'une quinte juſte eſt de 2 à 3. Car *ut* & *ſol* en *C ſol ut* forment une quinte juſte, & vous voyez dans l'échelle de ce mode *ut* 2 & *ſol* 3. Or le rapport de 18 à 26 $\frac{2}{3}$ n'eſt pas le même que celui de 2 à 3 *Re* 18 & *la* 26 $\frac{2}{3}$ ne forment donc pas une quinte juſte. Cette quinte eſt diminuée d'un comma. Car *re* 18 & *la* 27 forment une quinte juſte : 18 ſont à 27 comme 2 à 3. Or il y a un comma entre *la* 26 $\frac{2}{3}$ & *la* 27. Ils s'en faut donc un comma que *re* 18 & *la* 26 $\frac{2}{3}$ ne forment une quinte juſte.

Seconde Proposition.

La division de l'échelle des Grecs en deux Tétracordes a été fort bien imaginée.

C'est une imperfection, que des notes forment ensemble des consonances altérées. Cette imperfection se trouve dans l'échelle des Grecs, comme dans la nôtre. Cette échelle en *C sol ut* est *si ut re mi fa sol la*. *Re* y forme avec *fa* un intervalle de tierce mineure diminuée d'un comma, & avec *la* un intervalle de quinte diminuée aussi d'un comma. La division de cette échelle en deux tétracordes ou échelles de quatre cordes, qui sont *si ut re mi* & *mi fa sol la*, fait disparoître cette imperfection. Car ces deux tétracordes tout-à-fait semblables sont parfaits chacun en particulier. On n'y apperçoit point les intervalles défectueux dont je viens de parler : ces intervalles ne se trouvent que dans l'union des deux tétracordes. Ainsi la division de l'échelle des Grecs en deux tétracordes a été fort bien imaginée.

Troisiéme Proposition.

Deux notes portant le même nom, n'ayant ni dièse ni bémol qui les distingue l'une d'avec l'autre, & n'étant point l'octave l'une de l'autre, peuvent néanmoins n'être pas à l'unisson.

Il suffit pour la preuve de cette Proposition de renvoyer à l'inspection des trois premieres échelles. On trouve dans l'échelle de *C sol ut* majeur,

au-deſſus de *ſol* 12, *la* 13 $\frac{1}{3}$; & l'on voit dans les deux autres échelles, au-deſſus du même *ſol* 12, *la* 13 $\frac{1}{2}$. Aucun *la* en *G re ſol* ni en *D la re*, n'a le même nombre qu'un *la* du mode de *C ſol ut*. De même on trouve dans l'échelle de *D la re* majeur, au-deſſus de *re* 9, *mi* 10 $\frac{1}{8}$, après avoir vû dans les deux autres échelles *mi* 10 au-deſſus du même *re* 9. Aucun *mi* en *D la re* n'a le nombre d'un *mi* des deux premieres échelles.

La différence qui ſe trouve entre deux notes portant le même nom, n'ayant ni dieſe ni bémol qui les diſtingue, & n'étant point l'octave l'une de l'autre, vient de ce qu'elles ſont données par différentes progreſſions.

Le mot *progreſſion* eſt un terme qui exprime une ſuite de nombres, dans laquelle on trouve toujours la même proportion d'un nombre à l'autre, lorſque l'on compare chaque nombre avec le ſuivant. Ainſi cette ſuite de nombres 1, 2, 4, 8 eſt une progreſſion qu'on appelle *double*, parce que chaque nombre eſt le double du précédent; cette ſuite 1, 3, 9, 27 eſt une progreſſion *triple*, parce que chaque nombre eſt le triple du précédent; cette ſuite 1, 5, 25, 125 eſt une progreſſion *quintuple*.

Lorſqu'on parcourt de ſuite dans les échelles les octaves au-deſſus d'une note, on y trouve la progreſſion double : on y voit *ut* 1, *ut* 2, *ut* 4, *ut* 8, &c. *Sol* 1 $\frac{1}{2}$, *ſol* 3, *ſol* 6, *ſol* 12 &c. Cette progreſſion eſt celle des octaves, parce qu'un corps ſonore rend l'octave d'une note, en faiſant le double des vibrations que fait le corps ſonore qui rend cette note.

Lorſqu'on va de douziéme en douziéme en montant, on trouve la progreſſion triple : on voit *ut* 1,

ſol 3, *re* 9, *la* 27. Mais, direz-vous, dans l'échelle de *C ſol ut* je vois *la* 26 $\frac{2}{3}$ comme douziéme de *re* 9. Il eſt vrai, mais cette douziéme eſt alterée d'un comma. La progreſſion triple eſt celle des douziémes, parce qu'un corps ſonore rend la douziéme d'une note, en faiſant le triple des vibrations que fait le corps ſonore qui rend cette note.

Lorſqu'on va de dix-ſeptiéme majeure en dix-ſeptiéme majeure en montant, on trouve la progreſſion quintuple : on va d'*ut* 1 à *mi* 5, dont la dix-ſeptiéme majeure eſt *ſol* ✕ 25. La progreſſion quintuple eſt celle des dix-ſeptiémes majeures, parce qu'un corps ſonore rend la dix-ſeptiéme majeure d'une note, en faiſant le quintuple des vibrations que fait le corps ſonore qui rend cette note.

Remarquez 1° qu'en prenant une note & la ſuite de ſes octaves, on reſte toujours dans le même mode; 2° qu'en partant d'une tonique pour parcourir des douziémes en montant, on ſort du mode au troiſiéme mouvement, qu'en partant d'*ut* 1 tonique de *C ſol ut*, on va à *ſol* 3 & à *re* 9 qui ſont de ce mode, enſuite à *la* 27 qui n'en eſt pas; 3° qu'en partant d'une tonique pour parcourir de même des dix-ſeptiémes majeures, on ſort du mode au ſecond mouvement, qu'en partant d'*ut* 1 tonique de *C ſol ut*, on va à *mi* 5 qui eſt de ce mode, enſuite à *ſol* ✕ 25 qui n'en eſt pas. Si l'on vouloit continuer cette derniere ſuite, on ſeroit bien-tôt hors des modes d'uſage. Après *ſol* ✕ 25 on iroit à *ſi* ✕ 125, enſuite à *re* ✕✕ 625. Ainſi la progreſſion triple ne peut offrir que deux mouvemens dans un même mode, & la progreſſion quintuple n'en offre jamais qu'un.

Ces deux progressions sont la cause de la différence qui se trouve entre les *la* du mode de *C sol ut* majeur, & ceux des modes de *G re sol* & de *D la re;* entre les *mi* de *C sol ut* & de *G re sol* majeurs, & ceux de *D la re. La*, en *C sol ut* majeur, a pour B. F. naturelle *fa :* il est la dix-septiéme majeure de *fa* $\frac{1}{3}$ soudominante de ce mode, ou une des octaves de cette dix-septiéme. C'est la progression quintuple qui donne les dix-septiémes majeures. Le quintuple d'un tiers est cinq tiers ou un & deux tiers. Ainsi la dix-septiéme majeure de *fa* $\frac{1}{3}$ est *la* 1 $\frac{2}{3}$. Par la progression double qui donne les octaves en dessus, en partant du nombre 1 $\frac{2}{3}$ on trouve 3 $\frac{1}{3}$, 6 $\frac{2}{3}$, 13, $\frac{1}{3}$ 26 $\frac{2}{3}$, 53 $\frac{1}{3}$, 106 $\frac{2}{3}$; & ce sont les nombres qui accompagnent les *la* du mode de *C sol ut* majeur. *La*, en *G re sol* & en *D la re*, a pour B. F. naturelle *re*. Il est douziéme de *re* 9 dominante-tonique du mode de *G re sol* & tonique du mode de *D la re*, ou une des octaves de cette douziéme. C'est la progression triple qui donne les douziémes. Le triple de 9 est 27. Ainsi la douziéme de *re* 9 est *la* 27. Par la progression double on trouve pour octaves au-dessus de *la* 27, *la* 54 & *la* 108. Par une progression contraire qu'on appelle soudouble, qui donne les octaves en descendant, & suivant laquelle chaque nombre est la moitié du précédent, on trouve pour octave au-dessous de *la* 27, *la* 13 $\frac{1}{2}$, *la* 6 $\frac{3}{4}$, *la* 3 $\frac{3}{8}$. Tous ces *la* sont ceux des échelles de *G re sol* & de *D la re* majeurs.

On voit à présent que les *la* du mode de *C sol ut* sont différens de ceux des modes de *G re sol* & de *D la re*, parce qu'un des *la* du mode de *C sol ut* est donné par la progression quintuple, & que les

autres en sont les octaves ; au lieu qu'en *G re sol* & en *D la re*, un des *la* est donné par la progression triple, & les autres sont ses octaves. Ces deux progressions sont aussi la cause de la différence qui se trouve entre les *mi* de *C sol ut* & de *G re sol* majeurs, & ceux de *D la re*. *Mi*, en *C sol ut* & en *G re sol* majeurs, a pour B. F. naturelle *ut* 1 : un des *mi* de ces modes est la dix-septiéme majeure de cette *ut*, il est par conséquent donné par la progression quintuple, & les autres *mi* sont ses octaves. *Mi*, en *D la re*, a pour B. F. naturelle *la* 27 : un des *mi* de ce mode est la douziéme de *la* 27, il est donné par la progression triple, & les autres *mi* sont les octaves de cette douziéme.

Il faut remarquer ici, à l'occasion de ces deux progressions, que certains modes qui peuvent avec le mode principal se trouver dans un chant, sont doubles suivant la théorie, quoique suivant la pratique chacun d'eux soit un seul & unique mode ; qu'il y a, par exemple, suivant la théorie deux modes de *D la re*, & deux modes d'*A mi la*, qui peuvent paroître dans un chant dont le mode principal est celui de *C sol ut* majeur.

Quand un chant dont le mode principal est celui de *C sol ut* majeur, passe de ce mode à celui de *F ut fa*, & de celui de *F ut fa* à celui de *D la re* ; la note tonique de ce dernier doit être un *re* tierce mineure juste au-dessous de *fa*, & par conséquent plus bas que le *re* de la premiere échelle qui forme avec *fa* une tierce diminuée d'un comma, comme en *G re sol la* ne forme avec *ut* qu'une tierce ainsi diminuée, ce que j'ai démontré au sujet de la premiere proposition. Mais quand ce chant passe de *C sol ut* au mode de *G re sol*, & de celui de *G re*

sol à celui de *D la re ;* la note tonique de ce dernier doit être un *re* quinte au-dessus de *sol* ou quarte juste au-dessous : il est alors le même que dans la premiere échelle. De même quand ce chant passe du mode d'*ut* à celui d'*A mi la*, la note tonique doit être un *la* de la premiere échelle ; quand il passe du mode d'*ut* à celui de *G re sol*, de celui de *G re sol* à celui de *D la re*, & de celui de *D la re* à celui d'*A mi la ;* la note tonique de ce dernier doit être un *la* de la seconde échelle, ou, ce qui est la même chose, de la troisiéme.

La différence de ces deux *re* & de ces deux *la* vient de ce que dans le premier cas *re* est donné par la progression quintuple, comme dix-septiéme majeure ou octave de la dix-septiéme majeure de *si* ♮ $\frac{1}{9}$ douziéme juste au-dessous de *fa* ♯ soudominante de *C sol ut*, & que dans le second il est donné par la progression triple, comme douziéme ou octave de la douziéme de *sol* 3 ; de ce que dans le premier cas *la* est donné par la progression quintuple, comme dix-septiéme majeure de *fa*, & que dans le second il est donné par la progression triple, comme douziéme de *re*.

Quatriéme Proposition.

Après avoir entonné avec justesse ut mi, *si l'on entonnoit parfaitement les notes* ut sol re la mi *de l'ex.* 32 ; *le second* mi *seroit plus haut d'un comma que le premier, quoique ces deux* mi *soient naturels & placés sur la même ligne.*

Je suppose que le premier *ut* est *ut* 16 : cet *ut* seroit suivi de *mi* 20 qui en est la tierce majeure juste,

Après *mi* on reviendroit à *ut* 16, on iroit enſuite à *ſol* 24 & à *re* 18. Ce *re* ſeroit ſuivi non de *la* 26 $\frac{2}{3}$ (car ce *la* n'en eſt pas la quinte parfaitement juſte, comme je l'ai démontré) mais de *la* 27, qui en eſt la quinte parfaite. Après *la* 27 on iroit à *mi* 20 $\frac{4}{5}$: cette derniere note eſt la quarte juſte au-deſſous de ce *la*; elle eſt la double octave au-deſſous de *mi* 81, qui eſt la douziéme au-deſſus de ce même *la* dont il a trois fois le nombre. Or *mi* 20 $\frac{4}{5}$ eſt plus haut d'un comma que *mi* 20. Car 20 eſt à 20 $\frac{4}{5}$ comme 80 à 81. Si l'on entonnoit donc parfaitement les notes *ut mi ut ſol re la mi*, on feroit le dernier *mi* plus haut d'un comma que le premier. *Voyez l'exemple 32.*

Cinquiéme Proposition.

Si l'on entonnoit les notes ſol ut la re ſol *de* l'ex. 33, *en faiſant les intervalles juſtes; on feroit le ſecond* ſol *plus bas d'un comma que le premier.*

Cet exemple eſt de M. Hughens qui fait cette propoſition, ſçavoir ſi l'on entonnera les deux *ſol* à l'uniſſon dans cet ordre de ſons *ſol* 24, *ut* 32, *la* 27, *re* 36, *ſol* 24. M. Rameau qui rapporte cette propoſition *pag. 86* de la *génération harmonique*, la réſout en ces termes. » Nous dirons d'abord » après M. Hughens, qu'on ne peut entonner le » dernier *ſol* à l'uniſſon du premier, ſi l'on donne » à chaque conſonance ſa juſte proportion dans » cet ordre de ſons, c'eſt-à-dire, ſi l'on y chante » juſte, puiſqu'il s'y trouve une tierce mineure de » 32 à 27 diminuée d'un comma, laquelle étant » entonnée de 5 à 6, comme le doit ſuggérer la

» réſonance du corps ſonore, qui lui aſſigne ce » dernier rapport, le dernier *ſol* devra ſe trouver » pour lors un comma plus bas que le premier. «

Cette ſolution eſt très-claire pour ceux qui ſont verſés dans la théorie de la muſique, & ce que j'ai dit au ſujet de ma premiere propoſition, doit faire comprendre ce que M. Rameau dit ici. En effet j'ai prouvé que *la* 27 & *ut* 32 ne formoient pas enſemble une tierce mineure juſte, mais une tierce mineure, diminuée d'un comma; d'où il s'enſuit que ſi l'on entonnoit *ſol* 24, *ut* 32, *la* 27, *re* 36, *ſol* 24, on ne feroit pas tous les intervalles juſtes, puiſqu'en paſſant d'*ut* 32 à *la* 27, on n'iroit pas à la tierce mineure juſte au-deſſous d'*ut*. Pour faire juſtes tous les intervalles, il faudroit aller d'*ut* 32 à *la* 26 $\frac{2}{3}$ qui eſt la tierce mineure juſte au-deſſous de cet *ut*, enſuite à *re* 35 $\frac{1}{9}$ qui eſt la quarte juſte au-deſſus de ce *la*, enfin à *ſol* 23 $\frac{19}{27}$ qui eſt la quinte juſte au-deſſous de ce *re*.

Si l'on demande la preuve de ce que *re* 35 $\frac{1}{9}$ eſt la quarte juſte au-deſſus de *la* 26 $\frac{2}{3}$, & de ce que *ſol* 23 $\frac{19}{27}$ eſt la quinte juſte au-deſſous de *re* 35 $\frac{1}{9}$, la voici.

Le rapport de la quarte juſte eſt de 3 à 4. *Sol* & *ut* en *C ſol ut* forment une quarte juſte, & vous voyez dans l'échelle de ce mode *ſol* 3 & *ut* 4. Ainſi la quarte juſte au-deſſus d'une note, doit être accompagnée d'un nombre qui contienne celui de la note dont elle eſt la quarte, & de plus le tiers de ce dernier nombre, comme 4 contiennent 3 & de plus une unité qui eſt le tiers de trois. Or 35 $\frac{1}{9}$ égalent 26 $\frac{2}{3}$, plus 8 $\frac{8}{9}$ qui ſont le tiers de 26 $\frac{2}{3}$. *Re* 35 $\frac{1}{9}$ eſt donc la quarte juſte au-deſſus de *la* 26 $\frac{2}{3}$.

Le rapport de la quinte juſte eſt de 2 à 3. Ainſi la quinte juſte au-deſſous d'une note doit être accompagnée d'un nombre qui ſoit les deux tiers de celui de la note dont elle eſt la quinte, comme 2 ſont les deux tiers de 3. Or 23 $\frac{19}{27}$ ſont les deux tiers de 35 $\frac{1}{9}$. *Sol* 23 $\frac{19}{27}$ eſt donc la quinte juſte au-deſſous de *re* 35 $\frac{1}{9}$.

Sol 23 $\frac{19}{27}$ eſt un comma plus bas que *ſol* 24; car 23 $\frac{19}{27}$ ſont à 24 comme 80 à 81. Ainſi une perſonne qui formeroit parfaitement les intervalles de l'exemple, feroit le dernier *ſol* un comma plus bas que le premier, puiſqu'elle entonneroit *ſol* 24, *ut* 32, *la* 26 $\frac{2}{3}$, *re* 35 $\frac{1}{9}$, *ſol* 23 $\frac{19}{27}$. *Voyez l'ex. 33.*

Sixiéme Proposition.

Une voix juſte ne chante pas toujours juſte, ſi l'on prend ce terme à la rigueur.

Une voix juſte entonneroit de même les deux *mi* de l'*ex. 32.* Or pour entonner parfaitement les deux *mi* de cette exemple, il faut faire le ſecond plus haut d'un comma que le premier, comme je l'ai démontré. Une voix juſte ne chante donc pas toujours juſte, ſi l'on prend ce terme à la rigueur.

Quelqu'un dira peut-être que je ſuppoſe gratuitement, qu'une voix juſte entonneroit de même les deux *mi.* En voici la preuve. Si une voix juſte n'entonnoit pas de même les deux *mi*, & faiſoit le ſecond plus haut d'un comma, comme la juſteſſe l'exige; il s'enſuivroit que ſi cette voix répétoit trente fois de ſuite l'exemple, prenant à chaque répétition l'*ut* qui le commence une tierce majeure juſte au-deſſous du dernier *mi*, elle ſe trouveroit

avoir monté de trente commas, c'est-à-dire, de plusieurs tons. Or c'est ce qui n'arrivera jamais à une voix juste. On en peut faire l'expérience.

Septiéme Proposition.

Dans l'octave ut re mi fa sol la si ut *accompagnée de la maniére ordinaire, le* sol *&* *le* la *ne sont point du mode de* C sol ut.

Cette proposition paroîtra sans doute singuliere à bien des Lecteurs. Rien néanmoins n'est plus facile que de la prouver. *Voyez l'ex. 34.* Chacune des notes de la B. C. de cet exemple, porte sur elle l'accord qu'on a coutume de lui donner, quand cette basse parcourt l'octave de *C sol ut* en montant. Le second *sol* de la B. F. n'est point du mode de *C sol ut.* Car un *sol* fondamental, dans le mode de *C sol ut*, doit porter ou pouvoir porter l'accord de septiéme comme dominante-tonique, & doit être suivi d'un *ut*, à moins qu'on ne quitte ce mode, auquel cas il ne peut être suivi que d'un *la* ou d'un *mi.* Or le second *sol* de la B. F. ne porte point & ne peut point porter l'accord de septiéme, & il est suivi de *re.* Il n'est donc point du mode de *C sol ut.* D'où il suit que la note A de la B. C. qui est l'unisson de ce second *sol* de la B. F. n'est point non plus de ce mode. Mais, dira-t-on, les Maîtres appellent cette note A *la dominante.* Il est vrai. Mais ce langage dément le systême que j'expose, ou ne signifie autre chose sinon que *sol* en général est dominante de *C sol ut, &* que le *sol* de la B. C. seroit cette dominante, si le mode subsistoit. On me demandera peut-être de quel mode est ce *sol.*

Je répondrai qu'il eſt d'une certaine eſpéce de notes qui portent l'accord parfait comme les toniques, & qui ne ſont d'aucun mode. Je parlerai de ces notes dans le Chap. VII. La note B de la B. C. n'eſt pas non plus du mode de *C ſol ut*. C'eſt un *la* donné par la progreſſion triple. Il eſt la quinte juſte du *re* fondamental qui eſt au-deſſous de lui, & il n'eſt point du nombre des *la* de l'échelle de *C ſol ut*, qui ont pour B. F. naturelle *fa* ſoudominante.

Pour accompagner l'octave *ut re mi fa ſol la ſi ut* en conſervant toujours le mode de *C ſol ut*, il faut ſubſtituer aux cinq dernieres meſures de l'*ex. 34* les cinq meſures de l'*ex. 35*, ou celles de l'*ex. 36*. Le *ſol* de la B. C. de ces deux derniers exemples eſt dominante tonique, & le *la* eſt de la premiere échelle. Il faut remarquer néanmoins que *la* dans ces deux exemples a pour B. F. *re*. Mais il n'eſt pas la quinte juſte de ce *re*, parce que ce *re* n'eſt pas ſa B. F. naturelle, mais une B. F. que l'art lui a donnée, en faiſant de ce *re* diſſonance de la ſoudominante une dominante ſimple. Il en eſt la quinte altérée, il eſt le même que ſi ſa B. F. étoit *fa*, & quoique porté par un *re* fondamental, il eſt engendré de *fa* par la progreſſion quintuple.

Voilà les ſept propoſitions que je me ſuis engagé de démontrer, par le moyen ou à l'occaſion des échelles diatoniques, où j'expoſe les rapports des intervalles qui ſe trouvent en différens modes. Pour terminer ce Chapitre, je raſſemblerai dans une ſeule Table, les rapports des différentes eſpéces d'intervalles qui peuvent ſe trouver entre deux notes, ſoit d'un même mode, ſoit de deux modes différens.

Rapports des différentes espéces d'intervalles.

Le comma ordinaire qui fait la différence du ton majeur au mineur, est de 80 à 81. *Exemple mi* 80, *mi* 81.

J'ai dit dans la Premiere Partie qu'il y avoit deux autres commas, l'un de 2025 à 2048, l'autre de 524288 à 531441. Le premier de ces deux commas est plus petit, le dernier est beaucoup plus grand que le comma ordinaire.

Le demi-ton mineur est de 24 à 25. *Sol* 24, *sol* ♯ 25.

Le demi-ton majeur est de 15 à 16. *Si* 15, *ut* 16.

La différence qui se trouve entre les deux demi-tons, est un quart de ton qu'on appelle *enharmonique*, & dont le rapport est de 125 à 128. *Si* ♯ 125 dix-septiéme majeure de *sol* ♯ 25 forme cet intervalle avec *ut* 128. Ce quart de ton n'est pas la quatriéme partie d'un ton: il est moindre qu'elle. Il est composé du comma de 80 à 81, & de celui de 2025 à 2048.

Le ton mineur est de 9 à 10. *Re* 9, *mi* 10.

Le ton majeur est de 8 à 9. *Ut* 8, *re* 9.

La différence du ton majeur au mineur, est le comma de 80 à 81.

L'intervalle de tierce mineure diminuée d'un comma est de 27 à 32. *La* 27, *ut* 32.

Cet intervalle est composé d'un ton mineur & d'un demi-ton majeur.

L'intervalle de tierce mineure est de 5 à 6. *Mi* 5, *sol* 6.

L'intervalle de tierce majeure est de 4 à 5. *Ut* 4, *mi* 5.

L'intervalle de quarte eſt de 3 à 4. *Sol* 3, *ut* 4.

Celui de triton eſt de 32 à 45. *Ut* 32, *fa* ♯ 45.

Celui de fauſſe-quinte eſt de 45 à 64. *Fa* ♯ 45, *ut* 64.

Celui de quinte diminuée d'un comma eſt de 27 à 40. *La* 27, *mi* 40.

Cet intervalle eſt compoſé d'un ton majeur, de deux tons mineurs & d'un demi-ton majeur.

Celui de quinte eſt de 2 à 3. *Ut* 2, *ſol* 3.

Celui de quinte ſuperflue eſt de 16 à 25. *Ut* 16, *ſol* ♯ 25.

Ce *ſol* ♯ eſt la dix-ſeptiéme majeure de *mi* 5.

L'intervalle de ſixte mineure eſt de 5 à 8. *Mi* 5, *ut* 8.

Celui de ſixte majeure eſt de 3 à 5. *Sol* 3, *mi* 5.

Celui de ſeptiéme diminuée eſt de 75 à 128. *Re* ♯ 75, *ut* 128.

Ce *re* ♯ eſt la dix-ſeptiéme majeure de *ſi* 15.

L'intervalle de ſeptiéme mineure eſt de 9 à 16. *Re* 9, *ut* 16.

Celui de ſeptiéme majeure eſt de 8 à 15. *Ut* 8, *ſi* 15.

Celui de l'octave eſt de 1 à 2. *Ut* 1, *ut* 2.

Chacun de ces rapports eſt celui d'un intervalle moindre que l'octave, excepté le dernier, qui eſt celui de l'octave même. Si des deux nombres qui expriment le rapport d'un intervalle on double le plus grand; on aura le rapport d'un intervalle bien plus grand, mais qui pour l'ordinaire eſt regardé comme le premier intervalle. Par exemple, le rapport de la tierce majeure eſt de 4 à 5. Doublez 5: vous aurez le rapport de 4 à 10, qui eſt celui de la dixiéme majeure. Le rapport de la quinte eſt de 2 à 3. Doublez 3: vous aurez le rapport de 2 à 6, qui

est celui de la douziéme. L'intervalle de dixiéme majeure est regardé comme celui de tierce majeure, & celui de douziéme comme celui de quinte.

CHAPITRE V.

Du Tempérament.

ON a vû dans le Chapitre dernier, qu'il y a dans le même mode des notes qui forment des consonances diminuées, & que la voix la plus juste ne chante pas toujours avec une parfaite justesse. Ces propositions me conduisent naturellement à l'exposition de ce qu'on appelle tempérament en musique. Car des consonances diminuées sont des consonances tempérées; & une voix juste, lorsqu'elle abandonne la parfaite justesse, tempére ses sons.

Le *Tempérament* est l'altération des notes qu'on porte plus haut ou plus bas qu'elles ne doivent être naturellement.

Le tempérament, considéré en lui-même, est par conséquent un défaut, mais un défaut très-petit; car il échappe aux oreilles les plus délicates.

Le tempérament est nécessaire à la musique. Sans son secours on ne peut faire une bonne partie des instrumens, ni accorder les autres.

Plusieurs instrumens rendent de la même maniére deux notes différentes, par exemple, *re* ♯ & *mi* ♭, dont l'un devroit former un demi-ton mineur, & l'autre un demi-ton majeur avec *re* naturel: un son mitoyen entre ces deux notes tient la place de *re* ♯ en certains modes, & de *mi* ♭ en

d'autres modes. Ces instrumens offrent des demi-tons, des tons, des tierces, des quintes & d'autres intervalles plus ou moins altérés; & l'harmonie qu'ils rendent, n'est qu'une suite perpétuelle d'accords plus ou moins défectueux. Le tempérament fait l'imperfection de ces instrumens, & cette imperfection est inévitable. Sans elle ils ne pourroient point exécuter en différens modes. Il faut la souffrir ou rejetter ces instrumens.

Les autres instrumens ont moins besoin du secours du tempérament; mais ils en ont besoin, & ne peuvent s'en passer. Je prends pour exemple le violon. Aucun instrument n'est plus parfait que lui: néanmoins de telle manière qu'on l'accorde, il rend toujours des consonances altérées. Il a quatre cordes qui sont à la quinte l'une de l'autre, & qui rendent les notes *sol*, *re*, *la*, *mi* de l'*ex.* 57. Si vous l'accordez de manière que *sol re*, *re la*, *la mi* forment trois quintes justes; le *mi* fera l'octave de la sixte majeure de *sol*, mais une octave trop haute d'un comma. Je suppose que la plus grosse corde rend *sol* 12, la voisine rendra *re* 18, celle d'après rendra *la* 27, & la chanterelle *mi* 40 $\frac{1}{2}$. Car le rapport de l'intervalle de quinte juste est de 2 à 3. Or 12 sont à 18, 18 sont à 27, 27 sont à 40 $\frac{1}{2}$, comme 2 à 3. *Mi* 40 $\frac{1}{2}$ est plus haut d'un comma que *mi* 40, & *mi* 40 est l'octave juste de la sixte majeure de *sol* 12. Car *mi* 40 est l'octave juste de *mi* 20. Or *mi* 20 est la sixte majeure de *sol* 12. Le rapport de la sixte majeure est de 3 à 5, & 12 sont à 20 comme 3 à 5. Ainsi l'on ne peut accorder les quatre cordes du violon à la quinte juste l'une de l'autre, sans faire une octave altérée de sixte majeure, ou, ce qui est la même chose,

une ſixte majeure altérée. Cette altération de la ſixte que la chanterelle forme ſur le ſon de la plus groſſe corde, occaſionne l'altération d'autres conſonances. Car le *mi* que rend la chanterelle n'étant pas parfaitement d'accord avec le *ſol* que rend la plus groſſe corde, il eſt impoſſible que les *ut* & que les *ſi* ſoient en même tems parfaitement d'accord avec ce *mi* & avec ce *ſol*.

Pour adoucir la dureté de cette ſixte majeure, il faut diminuer un tant ſoit peu les quintes, & c'eſt ce que font les habiles Maîtres. Tous les inſtrumens, juſqu'au violon même, ont par conſéquent beſoin du tempérament, & ſans le tempérament il n'y auroit point d'inſtrument de muſique.

Le tempérament n'eſt pas le même ſur tous les inſtrumens. Celui de la viole n'eſt pas le même que celui du violon, ni celui du violon le même que celui de la flute. Je n'entrerai point dans le détail de ces différens tempéramens. Je me bornerai à parler de celui du clavecin.

Il y a deux maniéres d'accorder le clavecin, une ancienne qui eſt encore aſſez communement en uſage, & une nouvelle qui a été trouvée par M. Rameau.

Suivant l'ancienne, *ut ſol*, *ſol re*, *re la*, *la mi* forment des quintes aſſez foibles, pour que *mi* ſe trouve la tierce majeure juſte d'*ut*; *mi ſi*, *ſi fa* 𝄪, *fa* 𝄪 *ut* 𝄪, *ut* 𝄪 *ſol* 𝄪 forment auſſi des quintes foibles, mais moins que les premieres; *fa ut*, *ſi* 𝄬 *fa*, *mi* 𝄬 *ſi* 𝄬 forment des quintes qu'on a fortifié de maniére que *ſol* 𝄪 ou *la* 𝄬 forme avec *re* 𝄪 ou *mi* 𝄬 une quinte à peu près juſte. *Voyez l'ex. 38.* Toutes les autres notes du clavecin ſont les octaves juſtes de celles de l'exemple.

Suivant

Suivant la maniére de M. Rameau, *ut ſol, ſol re, re la, la mi, mi ſi, ſi fa* ♯, *fa* ♯ *ut* ♯, *ut* ♯ *ſol* ♯, *ſol* ♯ *re* ♯, *re* ♯ *la* ♯, *la* ♯ *mi* ♯, *mi* ♯ *ſi* ♯ forment des quintes affoiblies, mais fort peu & le plus également qu'il eſt poſſible. *Voyez l'ex. 39.* Toutes les autres notes du clavecin ſont les octaves juſtes de celles de l'exemple.

Par cette maniére-ci il ne manque pour la parfaite juſteſſe de chaque quinte, que la douziéme partie d'un comma plus grand que celui de 80 à 81. Ce défaut eſt bien leger, & ne ſe trouve dans les quintes, que parce qu'il eſt impoſſible de les rendre toutes parfaitement juſtes. Pour comprendre ceci, remarquez qu'il y a douze quintes dans l'exemple, & que la douziéme eſt formée par *mi* ♯ & *ſi* ♯. Ce *ſi* ♯ eſt rendu ſur le clavecin par la même touche qui rend *ut* naturel que vous voyez auprès de lui. Cet *ut* naturel eſt l'octave du premier *ut* de l'exemple. Le *ſi* ♯ eſt par conſéquent ſur le clavecin le même ſon que cette octave. Or ſi toutes les quintes étoient juſtes; le *ſi* ♯ ſeroit plus haut que cette octave, de la valeur du comma dont je viens de parler.

Pour vous en convaincre, donnez au premier *ut* de l'exemple le chiffre 1. La douziéme au-deſſus de cet *ut* ſera *ſol* 3, la douziéme au-deſſus de *ſol* 3 ſera *re* 9. Allez ainſi de douziéme en douziéme juſqu'à ce que vous ſoyez parvenu à *ſi* ♯: il aura pour nombre 531441. Revenez à *ut* 1. L'octave au-deſſus de cet *ut* ſera *ut* 2, l'octave d'*ut* 2 ſera *ut* 4. Parcourez ainſi les octaves d'*ut* en montant: vous trouverez *ut* 524288. Cet *ut* eſt, comme vous le voyez plus bas que *ſi* ♯ 531441, & la différence de ces deux notes eſt un eſpéce de comma, dont on attribue la

découverte à Pythagore, & dont le rapport est par conséquent de 524288 à 531441. Cette même différence se trouveroit entre l'octave simple d'*ut* 1 & le *si* ♯ de l'exemple, si toutes les quintes en étoient justes. Ce *si* ♯ seroit une des octaves au-dessous de *si* ♯ 531441, & surpasseroit l'octave simple au-dessus d'*ut* 1, comme *si* ♯ 531441 surpasse *ut* 524288, c'est-à-dire, du comma de Pythagore. Vous voyez présentement qu'il est impossible que toutes les quintes soient justes sur le clavecin, qu'il faut les affoiblir toutes ou en partie, & qu'en les affoiblissant toutes également, leur diminution n'est pour toutes les quintes ensemble que de la valeur du comma de Pythagore, & pour chacune que de la douziéme partie de ce comma; ce qui fait une altération fort petite.

Voilà les deux maniéres d'accorder le clavecin. Quelle est la meilleure? Je n'oserois décider, mais je vais exposer les avantages & les défauts de l'une & de l'autre.

Par l'ancienne plusieurs tierces sont beaucoup moins altérées que par la nouvelle, mais plusieurs quintes le sont beaucoup plus. Il se trouve entre les modes une variété qui rend les uns guais & brillans, les autres tristes & sombres; mais il y a des modes dont les notes sont si altérées, qu'ils sont insupportables à une oreille délicate.

Par la maniére de M. Rameau, les quintes ont toute la perfection qu'on peut leur donner, le tempérament tombe principalement sur les tierces, il n'y a nulle variété entre les modes, parce que tous les demi-tons sont parfaitement égaux, aucun mode n'est par conséquent plus propre à une expression qu'un autre mode, aucun n'est plus défectueux

que les autres. Comme l'altération des tierces eſt ce qu'on reproche le plus à M. Rameau, il fait pour ſe juſtifier ce raiſonnement. » Sur quoi, dit-» il (*pag. 103* de la *Génération harmonique*) doit » tomber la correction (*l'altération*) ſi ce n'eſt ſur » ce qu'il y a de moins parfait? Si vous n'oſez al-» térer l'octave qui eſt plus parfaite que la quinte, » pourquoi altérerez-vous celle-ci plûtôt que la » tierce, qui eſt moins parfaite qu'elle? Vous voyez » vous-même, que le ton moins parfait que la » tierce, & que le demi-ton moins parfait encore » s'altérent à proportion de leurs imperfections, » ſans que l'oreille en ſoit offenſée; elle ne ſent pas » la différence d'un comma entre le ton majeur & » le mineur, elle ne ſent pas, non plus, la dimi-» nution de l'un, ni l'augmentation de l'autre dans » le tempérament; il en eſt de même des demi-» tons, qui dans leur origine différent d'un quart » de ton: ainſi, l'ordre de l'altération poſſible en-» tre les intervalles vous eſt tellement aſſigné par » la nature, qu'il eſt étonnant que vous y faſſiez ſi » peu d'attention. «

Quelque tempérament qu'on choiſiſſe pour accorder le clavecin, la plûpart des intervalles y ſont défectueux, & par conſéquent la plûpart des accords y ſont faux; car la juſteſſe des intervalles fait celle des accords.

Cet inſtrument rend de la même maniére deux notes, dont l'une doit faire un demi-ton mineur avec la note qui eſt immédiatement au-deſſous, & l'autre un demi-ton majeur avec cette même note, par exemple, *re* 𝄪 & *mi* 𝄫, dont l'un qui eſt *re* 𝄪 doit faire un demi-ton mineur, & l'autre qui eſt *mi* 𝄫 doit faire un demi-ton majeur avec *re* natu-

rel. Deux ſons rendus par cet inſtrument forment tantôt un accord de tierce mineure, & tantôt un accord de ſeconde ſuperflue. Par exemple, deux ſons forment tantôt l'accord de tierce mineure *re* 𝄫 *fa* 𝄫, & tantôt l'accord de ſeconde ſuperflue *mi* 𝄬 *fa* 𝄫. Deux autres ſons forment tantôt l'accord de triton *ut fa* 𝄫, & tantôt l'accord de fauſſe-quinte *ut ſol* 𝄬. Deux ſons qui forment une quinte ſuperflue, forment une autre fois une ſixte mineure ; & deux ſons qui forment dans un mode une ſixte majeure, peuvent en un autre mode former une ſeptiéme diminuée. La tierce mineure, la ſixte mineure & la ſixte majeure ſont des conſonances. La ſeconde ſuperflue, la quinte ſuperflue & la ſeptiéme diminuée ſont des diſſonances.

Il n'y a par conſéquent ſur le clavecin aucune différence phyſique ou réelle entre le demi-ton mineur & le demi-ton majeur, entre la ſeconde ſuperflue & la tierce mineure, entre le triton & la fauſſe-quinte, entre la quinte ſuperflue & la ſixte mineure, entre la ſixte majeure & la ſeptiéme diminuée, entre une conſonance & une diſſonance.

Comment deux ſons peuvent-ils former tantôt un accord & tantôt un autre, tantôt un accord conſonant & tantôt un accord diſſonant ? C'eſt par le moyen de ce qui précéde. La ſucceſſion fondamentale fait ſentir à l'oreille lequel des deux ils forment. Un exemple éclaircira ceci. Deux ſons du clavecin ſont tantôt *ut* 𝄫 & *la* 𝄫, tantôt *re* 𝄬 & *ſi* 𝄬, tantôt *ut* 𝄫 & *ſi* 𝄬. Quand ils ſont *ut* 𝄫 & *la* 𝄫, ils forment un accord de ſixte majeure. Ils forment le même accord quand ils ſont *re* 𝄬 & *ſi* 𝄬. Mais quand ils ſont *ut* 𝄫 & *ſi* 𝄬, ils forment un accord de ſeptiéme diminuée. Lorſqu'ils frappent

ensemble l'oreille, comment sent-elle celui des deux accords qui est formé par ces deux sons? Le voici. La basse fondamentale ce guide intérieur le lui fait sentir. L'oreille a le sentiment de la succession des notes de cette basse. Cette succession régle celle des accords, & fait qu'après certains accords en certains modes, celui de sixte majeure formé par *ut* 𝄞 & *la* 𝄞, qu'après les mêmes accords en d'autres modes, cet accord formé par *re* 𝄞 & *si* 𝄞 peut paroître, & non celui de septiéme diminuée formé par *ut* 𝄞 & *si* 𝄞; qu'après d'autres accords en des modes différens de ceux dont je viens de parler, celui de cette septiéme peut être employé, & non celui de la sixte majeure; & l'oreille qui sent cette succession, se détermine par les accords qu'elle a entendus, à recevoir celui qu'elle entend pour ce qu'il est, c'est-à-dire, pour accord de sixte majeure, s'il est accord de sixte majeure, pour accord de septiéme diminuée, s'il est effectivement accord de septiéme diminuée.

Ceci est vrai à la lettre par rapport aux oreilles de ceux qui sont consommés dans l'art de la Musique, & vrai aussi en un sens par rapport à toute oreille sensible à l'harmonie. Qu'une personne qui ne connoît ni accord ni note, mais qui a l'oreille naturellement musicienne, entende dans une piéce de clavecin les deux sons dont je parle; elle ne sçaura pas si c'est un accord de sixte majeure ou un accord de septiéme diminuée qu'elle entend, mais elle sentira celui des deux accords qui est formé par ces sons. Chaque accord fait sur cette personne, comme sur le plus habile Musicien, une impression particuliere, & les impressions qu'elle aura reçues l'auront préparée à recevoir telle im-

preſſion & non une autre, l'impreſſion de la ſixte majeure, & non celle de la ſeptiéme diminuée, ou celui de cette ſeptiéme, & non celle de cette ſixte.

Il eſt aiſé de démontrer ce que j'avance. Quand une perſonne qui ne ſçait point la muſique, mais qui a l'oreille ſenſible à l'harmonie, entend dans une piéce de clavecin les deux ſons qui ſont tantôt *ut* & *la*, tantôt *re* & *fi*, tantôt *ut* & & *fi*, & les entend dans un endroit où ils ſont *ut* & *fi*; ſi celui qui exécute la piéce, joignoit à ces deux ſons celui qui eſt tantôt *fa* & tantôt *ſol*, il révolteroit l'oreille de cet Auditeur ignorant. Il ne la choqueroit pas, s'il y joignoit un *ſol* naturel. Pourquoi cela? Si ce n'eſt que cet Auditeur, par les impreſſions que les accords précédens ont faites ſur lui, eſt préparé à recevoir & reçoit effectivement l'impreſſion de l'accord de ſeptiéme diminuée *ut fi*, auquel *fa* ni *ſol* ne conviennent pas, & *ſol* naturel convient, parce que l'accord complet de la ſeptiéme diminuée *ut fi* eſt *ut mi ſol fi*. Ce ſon qui choqueroit l'oreille de cet Auditeur, s'il ſe rencontroit avec les deux autres lorſqu'ils ſont une ſeptiéme diminuée, ne la choqueroit pas, s'ils ſe rencontroit avec eux lorſqu'ils ſont une ſixte majeure. Cet Auditeur diſcerne donc par le ſentiment quel accord forment en tel ou tel endroit d'une piéce de clavecin les deux ſons qui ſont tantôt *ut* & *la*, tantôt *re fi*, & tantôt *ut fi*; c'eſt-à-dire, s'ils forment une ſixte majeure ou une ſeptiéme diminuée.

L'oreille en diſcernant quels accords ſont formés par les ſons du clavecin en tel ou tel endroit d'une piéce, reçoit comme juſtes des accords qui ne le ſont pas, mais qui approchent de la juſteſ-

ſe. L'oreille n'examine pas à la rigueur ce qu'elle entend. Les ſons & les accords à peu près juſtes, ſont pour elle des ſons & des accords juſtes, parce qu'elle n'apperçoit pas leur imperfection.

Remarquez à cette occaſion que le tempérament n'étant pas le même ſur tous les inſtrumens, il faut, quand pluſieurs ſortes d'inſtrumens exécutent une piéce, que certaines notes ſoient rendues un peu plus haut par les uns, un peu plus bas par les autres, & qu'il ſe rencontre à tous momens des octaves altérées & des uniſſons faux. L'oreille s'apperçoit-elle de cette cacophonie ? Point du tout. Comme elle prend pour juſtes des ſons à peu près juſtes, elle prend pour des uniſſons des ſons à peu près ſemblables, & pour des octaves juſtes des ſons qui approchent des octaves.

L'*à peu près* lui ſuffit : heureuſement pour elle. Si elle étoit plus délicate, que de plaiſirs de moins ! Mais comment la voix s'ajuſte-t-elle au tempérament des inſtrumens ? Chante-t-elle juſte, lorſqu'elle en eſt accompagnée, ou forme-t-elle comme eux des ſons altérés ? Je vais répondre à ces queſtions.

Je ſuppoſe d'abord que la voix n'eſt accompagnée que d'un ſeul inſtrument. Pour entonner la premiere note d'un air, elle ſe regle ſur la note tonique du mode principal, telle qu'elle eſt rendue par l'inſtrument, & forme enſuite les différens intervalles du chant, conſéquemment à cette note tonique dont l'oreille eſt préoccupée, & ſans égard à l'altération des notes que l'inſtrument fait entendre. Ce n'eſt pas l'inſtrument, c'eſt la B. F. qui la dirige, & qui lui fait entonner les notes comme la ſucceſſion fondamentale l'exige. L'inſtrument la

force néanmoins quelquefois d'abandonner ce guide. Lorſqu'un nouveau mode paroît, la voix eſt obligée de ſe conformer à la maniére dont l'inſtrument rend la nouvelle tonique, & d'altérer cette tonique, ſi l'inſtrument l'altére. Car dans tout mode, l'oreille eſt toujours bien frappée du ſon principal tel qu'il eſt rendu par l'inſtrument, & la voix ſuit l'oreille. De même ſi la voix & l'inſtrument forment enſemble une tenue à l'uniſſon ou à l'octave, la voix eſt forcée de ſe conformer à l'inſtrument, parce qu'une note longue rendue par l'inſtrument frappe beaucoup l'oreille, & diſtrait l'ame du ſentiment de la ſucceſſion fondamentale. Ainſi la voix eſt guidée pour l'ordinaire par la baſſe fondamentale, & céde quelquefois au tempérament de l'inſtrument. Elle ne pourroit pas, quelqu'effort qu'elle fit, ſe regler toujours ſur l'inſtrument, ſur-tout ſi c'étoit un inſtrument à touches. Eh ! comment pourroit-elle ſe prêter conſtamment à une altération continuelle, & combattue par un ſentiment que la nature a mis dans tous ceux qu'elle a formés pour la muſique ?

Quand la voix eſt accompagnée de pluſieurs inſtrumens, ſi l'un d'eux ſe fait mieux entendre que les autres ; la voix ſe conduit, comme ſi elle n'étoit accompagnée que de cette inſtrument. Si tous ou quelques-uns ſe font entendre auſſi bien l'un que l'autre ; la voix, dans le début, ou lorſqu'elle eſt diſtraite du ſentiment de la ſucceſſion fondamentale, ne s'ajuſte au tempérament d'aucun d'eux, à moins que ce tempérament ne tienne le milieu entre les autres, mais ſe fait alors un tempérament qui lui eſt particulier.

CHAPITRE VI.

Des mouvemens de la Baſſe fondamentale dans les changemens de mode.

ON a vû dans le troiſiéme Chapitre, 1° que la B. F. dans un mode majeur n'eſt compoſée que de quatre notes, de la tonique, de la dominante, de la ſoudominante & de la diſſonance de la ſoudominante qui par le moyen du double emploi devient un quatriéme ſon fondamental; 2° que cette baſſe ne peut faire dans ce mode d'autres mouvemens, que ceux d'aller de la tonique à la dominante, de la dominante à la tonique, de la tonique à la ſoudominante, de la ſoudominante à la tonique, de la tonique à la ſutonique & de la ſutonique à la dominante; 3° que dans un mode mineur la note ſenſible portant la ſeptiéme diminuée eſt un cinquiéme ſon fondamental, ce qui fait qu'outre les mouvemens dont je viens de parler, mouvemens que la B. F. fait dans les deux modulations, cette baſſe peut dans la modulation mineure paſſer de la tonique à la ſenſible, de la ſenſible à la tonique, de la ſutonique ou de la dominante à la ſenſible, & de la ſenſible à la dominante.

Quand cette baſſe quitte un mode pour en prendre un autre, elle peut en paſſant de la derniere note du mode qu'elle quitte à la premiere note du mode qu'elle prend, faire des mouvemens différens de ceux qu'elle a faits ou pû faire, tant que le mode qu'elle abandonne a ſubſiſté. J'expoſerai ces mouvemens, mais auparavant je dirai qu'elle

peut changer de mode, ſans faire d'autres mouvemens que ceux qu'elle a faits ou pû faire dans le mode qu'elle quitte, ou même ſans faire aucun mouvement.

Il arrive fort ſouvent que le changement du caractére de l'une des quatre notes qui forment ſeules cette baſſe dans la modulation majeure, & qui la forment avec la note ſenſible dans la modulation mineure, opére le changement du mode. Tantôt c'eſt la tonique qui devient dominante-tonique ou ſoudominante. En ce cas cette note porte, ſoit en même-tems ſoit ſucceſſivement, deux caractéres, & le changement ſe fait ſans aucun mouvement dans la B. F. Tantôt c'eſt la dominante-tonique qui devient tonique; une autre fois c'eſt la ſoudominante qui devient tonique ou dominante-tonique; quelquefois même c'eſt la dominante ſimple qui devient dominante-tonique ou ſoudominante. Dans tous ces cas la B. F. fait un mouvement en changeant de mode, mais un mouvement qu'elle a fait ou pû faire dans le mode qu'elle quitte. Elle va de la note tonique du mode qui finit à l'une des trois autres notes fondamentales, comme ſi ce mode devoit ſubſiſter; mais cette note à laquelle elle va, paroît avec un nouveau caractére qui fait que le mode change. *Voyez l'ex. 40.* & les ſuivans juſqu'au *45* incluſivement. Quoique je n'aye point encore donné les régles de la baſſe continue, j'ai néanmoins mis une baſſe continue dans ces exemples; mais je ne l'ai point chiffrée, parce que le Lecteur ne doit pas à préſent faire attention aux acccords qu'elle porte, mais à ceux que portent la B. F. & qui ſont marqués par les chiffres qu'on voit au-deſſus d'elle.

Les *ex. 40*, *41*, *42* & *43* sont des suites d'accords. On voit dans la B. F. de chacun d'eux, *ut* tonique changer de caractére aux endroits désignés par la lettre A. Dans le 40, *ut* est successivement tonique du mode de *C sol ut*, & dominante-tonique du mode de *F ut fa* qui succéde à celui de *C sol ut*. Dans le 42, *ut* est successivement tonique du mode de *C sol ut*, & soudominante du mode de *G re sol*. Dans ces deux exemples, il porte d'abord comme tonique, l'accord parfait que j'ai marqué par un 3; il porte ensuite dans le 40, celui de septiéme comme dominante-tonique, & dans le 42, celui de sixte-quinte comme soudominante. On ne chiffre point l'accord parfait sur une note qui ne porte que lui, mais on le chiffre sur une note qui porte avant ou après lui un autre accord. Dans le 41, *ut* paroît d'abord avec l'accord de septiéme, parce qu'il a en même-tems deux caractéres, celui de dominante-tonique du mode de *F ut fa* qui commence, & celui de tonique du mode de *C sol ut* qui finit. Dans le 43, il paroît d'abord avec l'accord de sixte-quinte, parce qu'il a encore en même-tems deux caractéres, celui de soudominante du mode de *G re sol* qui commence, & celui de tonique du mode de *C sol ut* qui va cesser.

Remarquez à l'occasion des *ex. 41* & *43*, qu'une note peut appartenir en même-tems à deux modes; & qu'une note tonique, qui ne doit naturellement porter que l'accord parfait, peut néanmoins porter un autre accord quand elle a tout à la fois deux caractéres; mais qu'elle ne porte pas cet autre accord comme tonique, mais comme ayant un autre caractére en même-tems. Remarquez encore que l'accord parfait se trouve renfermé dans cet autre ac-

cord qu'elle porte, & qu'ainsi cet autre accord n'empêche pas qu'elle n'ait au-dessus d'elle les notes qui lui conviennent comme à une tonique. Dans le 41, *ut* A comme tonique porte les notes *mi sol*, & comme dominante-tonique les notes *mi sol si* ♮. Dans le 43, il porte comme tonique les notes *mi sol ut*, & comme soudominante les notes *mi sol la ut*.

Les *ex. 44* & *45* sont aussi des suites d'accords. Dans la B. F. du 44, à la lettre A, *sol* après *ut* tonique, paroît, non comme dominante-tonique, mais comme tonique lui-même, & le mode de *G re sol* succéde à celui de *C sol ut*. A la lettre B, *fa* après *ut* tonique, paroît comme tonique, & non comme soudominante: ainsi le mode de *C sol ut* est suivi de celui de *F ut fa*. Si après les huit premieres mesures de l'exemple, on met à la place des quatre suivantes, les quatre dernieres qui sont écrites séparément; *ut* marqué d'un C se trouvera immédiatement après *sol* tonique, & paroîtra, non comme soudominante, mais comme dominante-tonique, & le mode de *F ut fa* sera enchaîné à celui de *G re sol*. Dans la B. F. de *l'ex. 45*, à la lettre A, *re* après *ut* tonique, paroît comme dominante-tonique, & non comme dominante simple: ainsi le mode de *G re sol* succéde à celui de *C sol ut*. A la lettre B, *re* après *ut* tonique, paroît, non comme dominante simple, mais comme soudominante, & le mode de *C sol ut* est suivi de celui d'*A mi la*.

Voyons à présent les mouvemens que la B. F. peut faire dans les changemens de mode, & qui sont différens de ceux qu'elle a faits dans les deux derniers exemples. Elle ne fait ces mouve-

mens, qu'en partant de la note tonique ou de la dominante-tonique.

En partant de la note tonique, elle peut en général monter de tierce mineure ou de tierce majeure, deſcendre d'un demi-ton ou d'un ton, ou d'une tierce ſoit majeure ſoit mineure, ou même de fauſſe-quinte. Si l'on joint ces mouvemens à ceux de quarte & de quinte en deſcendant qu'elle fait dans *l'ex. 44*, & à celui de ſeconde en montant qu'elle fait dans *l'ex. 45*, en partant de la note tonique & changeant de mode; il en réſultera que dans les changemens de modes la B. F. peut en général, partant d'une tonique, faire à peu près toutes ſortes de mouvemens. Je dis en général; car elle ne peut pas en certaines circonſtances faire après une tonique un mouvement, qu'elle pourroit faire après cette même tonique en d'autres circonſtances.

Toutes les notes où elle peut aller en partant de la tonique d'un mode qui finit, ne peuvent pas prendre chacune indifféremment toute ſorte de caractéres. Les unes ne peuvent prendre qu'un caractére, les autres en peuvent prendre pluſieurs. Mais telle qui peut prendre un caractére en certaines circonſtances, ne peut pas le prendre en une autre occaſion.

Y a-t-il des regles qui ſuivant les circonſtances reſtreignent le nombre des mouvemens que la B. F. peut faire après une tonique, & décident du caractére ou des caractéres que la note où elle va peut prendre? Il n'y en a point aſſez pour embraſſer toutes les circonſtances, & il eſt bien des cas où le génie avec le goût eſt un meilleur guide que l'art. L'art conduit ſûrement, mais preſque

toujours en des routes battues ; le génie cherche des routes nouvelles, & quand il eſt accompagné du goût, ſes écarts ſont toujours heureux.

L'art peut donc donner ſeulement certaines lumiéres ſur ce ſujet. Il nous apprend qu'il n'y a qu'un certain nombre de modes qui puiſſe ſuccéder immédiatement à tel mode, & que chacun de ces modes ne peut pas lui ſuccéder en toute circonſtance. Il nous fait même connoître pluſieurs de ces circonſtances, & décide que la B. F. en partant de la note tonique d'un mode qui finit, ne peut point en tel cas, & peut dans tel autre cas faire un certain mouvement ; & que la note où elle va ne peut en certaine occaſion prendre un caractére, qu'elle peut prendre en une autre occaſion. Par exemple, ſuivant les regles de l'art, le mode de *F ut fa* majeur eſt du nombre de ceux qui peuvent ſuccéder immédiatement à celui de *G re ſol* majeur. Mais on ne peut pas toujours enchaîner ce mode à celui-ci. Quand le début d'un morceau eſt en *G re ſol* majeur, & qu'après ce début on veut changer de mode ; on ne peut pas enchaîner d'abord & immédiatement au mode de *G re ſol*, celui de F *ut fa* majeur. Mais quand le commencement d'un morceau eſt en *C ſol ut* majeur, & qu'on a paſſé au mode de *G re ſol ;* on peut aller tout de ſuite au mode de *F ut fa* majeur, qui fait alors un fort bon effet. Dans le premier cas la B. F. ne peut pas aller de *ſol* tonique à *ſi* ♮ ; dans le ſecond cas elle peut faire ce mouvement, parce que *ſi* ♮ eſt ſoudominante dans le mode de *F ut fa*, qui peut alors paroître immédiatement après celui de *G re ſol*. La B. F. en partant de la note tonique d'*A mi la* mineur, peut, ſuivant les regles de l'art, paſſer

à *ut*; & cet *ut*, ſuivant ces regles, ne peut en certain cas prendre un caractére, qu'il peut prendre en un autre cas. Dans une piéce qui débute par le mode d'*A mi la* mineur, ſi la B. F. après le début paſſe de la note tonique *la* à *ut*; *ut* ne peut pas être dominante-tonique, parce que le mode de *F ut fa* ne peut pas s'enchaîner alors à celui d'*A mi la*. Mais dans une piéce qui débute par le mode de *D la re* mineur, ſi la B. F. ayant paſſé de ce mode à celui d'*A mi la*, va de la tonique *la* à *ut*; *ut* peut avoir le caractére de dominante-tonique, parce que le mode de *F ut fa* majeur peut alors s'enchaîner immédiatement à celui d'*A mi la* mineur, & faire un effet fort agréable.

Après ce que je viens de dire, le Lecteur ne doit pas s'attendre à un détail des circonſtances qui décident des mouvemens que la B. F. peut faire dans les changemens de modes en partant de telle ou telle tonique, & du caractére ou des caractéres que la note à laquelle elle va peut prendre. Je me borne à expoſer en général les mouvemens qu'elle peut faire dans les changemens de mode, en partant de la tonique d'un mode ſoit majeur ſoit mineur, & à dire en général le caractére que peut prendre la note à laquelle elle va. Peut-être même quelques-uns de ces mouvemens ou de ces caractéres m'échapperont. Mais je tâcherai de n'omettre du moins aucun des mouvemens ordinaires, ni des caractéres qu'on donne communément à la note à laquelle la B. F. va par l'un de ces mouvemens. Quant aux circonſtances qui tantôt permettent un mouvement & tantôt le défendent, qui tantôt ſouffrent qu'une note prenne un caractére & tantôt s'y oppoſent; ce que j'ai dit dans la pre-

miere Partie ſur la ſucceſſion des modes, & plus encore le génie, feront découvrir les routes qu'elles ouvrent & celles qu'elles interdiſent, les caractéres qu'elles admettent & ceux qu'elles excluent.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode mineur, peut monter de tierce mineure; & la note qu'elle va chercher, eſt tonique ou ſoudominante ou dominante-tonique. *Voyez l'ex. 46* qui en renferme trois petits, dans leſquels je ſuppoſe que *la* eſt tonique d'un mode qui ceſſe. La B. F. monte de *la* ſur *ut*, qui eſt tonique dans le premier de ces petits exemples, ſoudominante dans le ſecond, & dominante-tonique dans le troiſiéme. Ainſi dans le premier le mode de *C ſol ut*, dans le ſecond le mode de *G re ſol*, dans le troiſiéme le mode de *F ut fa* ſuccédent à celui d'*A mi la*.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode mineur, peut monter de tierce majeure; & la note qu'elle va chercher, ne peut être qu'une note ſenſible. *Voyez l'ex. 47* où je ſuppoſe encore que *la* eſt tonique d'un mode qui finit. La B. F. monte de *la* ſur *ut*♯, qui porte l'accord de ſeptiéme diminuée, & le mode d'*A mi la* eſt ſuivi de celui de *D la re*.

La B. F. en quittant la note tonique d'un mode majeur, peut monter de tierce majeure; & la note qu'elle va chercher, eſt dominante-tonique ou dominante ſimple. *Voyez l'ex. 48* qui en contient deux petits, dans leſquels je ſuppoſe qu'*ut* eſt tonique & termine ſon mode. La B. F. monte d'*ut* ſur *mi*, qui eſt dominante-tonique dans le premier, & dominante ſimple dans le ſecond. Ainſi le mode d'*A mi la* dans le premier, & le mode de *D la re* dans le ſecond, ſuccédent à celui de *C ſol ut* majeur.

La

La B. F. en quittant la note tonique d'un mode majeur, peut monter de tierce mineure ; & la note qu'elle va chercher, eſt ſoudominante. *Voyez l'ex. 49.* La note A eſt un *ſi* 𝄭 qui ſuit *ſol* tonique. Ce *ſi* 𝄭 eſt une ſoudominante, & le mode de *F ut fa* majeur ſuccéde à celui de *G re ſol* majeur. Cette ſucceſſion eſt préparée par le début de l'exemple qui eſt en *C ſol ut.*

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode majeur, peut deſcendre d'un demi-ton ; & la note qui ſuccéde à la tonique, eſt dominante ſimple. En partant de la note tonique d'un ton mineur, elle peut deſcendre d'un ton ; & la note qui ſuit la tonique, eſt dominante-tonique ou tonique. *Voyez l'ex. 50.* La B. F. deſcend de *mi* tonique d'*E ſi mi* mineur, ſur *re* naturel marqué d'un A & dominante-tonique du mode de *G re ſol ;* elle deſcend de *ſol* tonique du mode de *G re ſol* majeur, à *fa* 𝄪 marqué d'un B & dominante ſimple du mode d'*E ſi mi ;* enfin elle deſcend de *mi* note tonique du mode d'*E ſi mi* mineur, à *re* naturel marqué d'un C & tonique du mode de *D la re.*

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode majeur, peut deſcendre de tierce mineure ; & la note qui ſuccéde à la tonique, peut être tonique ou dominante-tonique ou dominante ſimple ou ſoudominante. *Voyez l'ex. 51* qui en contient quatre petits, dans leſquels je ſuppoſe qu'*ut* eſt tonique d'un mode qui ceſſe. La B F. deſcend d'*ut* ſur *la* qui eſt tonique dans le premier, dominante-tonique dans le ſecond, dominante ſimple dans le troiſiéme, & ſoudominante dans le quatriéme. Ainſi le mode d'*A mi la* dans le premier, le mode de *D la re* dans le ſecond, celui de *G re ſol* dans

le troiſiéme, & celui d'*E ſi mi* dans le quatriéme, ſuccédent à celui de *C ſol ut* majeur.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode mineur, peut deſcendre de tierce mineure; & la note qui ſuccéde à la tonique, eſt dominante ſimple ou dominante-tonique. Elle peut auſſi deſcendre de tierce majeure; & la note qui ſuit la tonique, eſt une tonique nouvelle ou une ſoudominante. *Voyez l'exemple* 52 qui en contient quatre petits, dans leſquels je ſuppoſe que *la* marqué d'un A eſt tonique d'un mode qui finit. La B. F. dans le premier & dans le ſecond deſcend de *la* ſur *fa* ♯, qui dans le premier eſt dominante ſimple, & dans le ſecond eſt dominante-tonique. Elle deſcend de *la* ſur *fa* naturel dans le troiſiéme & dans le quatriéme. Ce *fa* dans le troiſiéme eſt une nouvelle tonique, & dans le quatriéme une ſoudominante. Ainſi le mode d'*E ſi mi* dans le premier, le mode de *B fa ſi* dans le ſecond, le mode de *F ut fa* dans le troiſiéme, & celui de *C ſol ut* dans le quatriéme, ſuccédent à celui d'*A mi la* mineur. Je remarquerai à l'occaſion du troiſiéme petit exemple, que la ſucceſſion de deux toniques, dont la premiere eſt celle d'un mode mineur, & la deuxiéme plus baſſe d'une tierce majeure eſt celle d'un mode majeur, fait ſouvent un effet fort agréable. Lorſque dans une piéce dont le mode principal eſt majeur, on a paſſé au ton de la médiante; on peut par cette ſucceſſion revenir tout d'un coup au mode principal. Lorſque dans une piéce dont le mode principal eſt mineur, on a paſſé au ton de la dominante; rien n'eſt mieux que cette ſucceſſion pour aller à celui de la médiante.

Enfin la B. F. en partant de la note toniq

d'un mode mineur, peut descendre de fausse-quinte sur une note sensible portant un accord de septiéme diminuée. *Voyez l'ex. 53.*

La B. F. en partant d'une dominante-tonique, ne peut que descendre de quinte, monter d'un demi-ton soit majeur soit mineur, ou d'un ton, ou descendre de tierce. Quand elle fait le premier de ces mouvemens, elle ne change point de mode; car elle va chercher la tonique du mode de cette dominante. Il est vrai que cette tonique peut avoir un double caractére, & qu'un nouveau mode peut commencer aussi-tôt qu'elle paroît. Mais comme tonique elle est du même mode que la note qui la précéde, & la B. F. en partant de cette note-ci, ne quitte point encore le mode qui doit finir, puisque cette note de laquelle elle part, n'est pas la derniere de ce mode.

Quand elle monte d'un demi-ton mineur, la note à laquelle elle va, est la note sensible d'un nouveau mode. *Voyez l'ex. 54.* Le *fol* des deux basses est la dominante-tonique du mode de *C fol ut.* Il est suivi de *fol* 𝄪, qui est la note sensible du mode d'*A mi la.*

Quand pour changer de mode elle monte d'un demi-ton majeur, mouvement qu'elle ne peut faire qu'après la dominante-tonique d'un mode mineur; la note qui suit la dominante-tonique, est la tonique d'un nouveau mode. *Voyez l'ex. 55.* Le premier *la* de la B. F. est une dominante-tonique, suivie de *si* ♭ marqué d'un A & note tonique du mode de *B fa si* ♭, qui succéde à celui de *D la re* mineur.

Quand la B. F. en partant de la dominante-tonique d'un ton majeur, monte d'un ton pour chan-

ger de mode ; la note qui suit la dominante-tonique, est dominante simple ou dominante-tonique ou même tonique d'un nouveau mode. *Voyez l'ex. 56.* Chaque note marquée d'une lettre dans la B. F. est un *la*, qui suit un *sol* dominante-tonique du mode de *C sol ut* majeur. La note A est la dominante simple du mode de *G re sol*, la note B est la tonique du mode d'*A mi la*, la note C est la dominante-tonique du mode de *D la re.*

Quand la B. F. en partant de la dominante tonique d'un ton majeur, descend de tierce pour changer de mode ; la note qui succéde à la dominante-tonique, est dominante simple ou dominante-tonique d'un nouveau mode. *Voyez les ex. 57 & 58.* Il y a dans la B. F. de chacun de ces exemples un *mi* qui suit un *sol* dominante-tonique du mode de *C sol ut* majeur. Le *mi* de l'*ex. 57* est la dominante simple du mode de *D la re ;* le *mi* de l'*ex. 58* est la dominante-tonique du mode d'*A mi la.*

La B. F. ne peut pas descendre de tierce après la dominante-tonique d'un mode mineur, quand cette note paroît comme une vraie dominante-tonique, c'est-à-dire, avec l'accord de septiéme mineure dont la tierce est majeure. Mais quand cette dominante-tonique paroît avec l'accord parfait, la B. F. peut en la quittant descendre de tierce mineure sur une note sensible portant l'accord de septiéme diminuée, ou de tierce majeure sur la note tonique d'un mode nouveau. *Voyez les ex. 59 & 60.* Le premier *la* de la B. F. de l'*ex. 59*, succéde à *mi* dominante simple du mode de *D la re* mineur, & porte l'accord parfait majeur : il est suivi de *fa* ♯ marqué d'un A note sensible du mode de *G re sol* mineur. Le second *la* de la B. F. de l'*ex.*

60, ſuit *re* note tonique d'un mode mineur, & paroît avec l'accord parfait majeur : il eſt ſuivi de la note A tonique du mode majeur de *F ut fa*. Il pourroit être ſuivi immédiatement de la dominante-tonique de ce mode. Retranchez de cet exemple la note A & ſon accord : l'harmonie n'en ſera pas moins bonne. Ainſi la B. F. partant de la dominante-tonique d'un mode mineur, à laquelle on n'a donné que l'accord parfait, peut encore monter de tierce mineure, ſur la dominante-tonique d'un mode majeur.

CHAPITRE VII.

Des mouvemens de la Baſſe fondamentale dans les endroits où il n'y a point de mode.

UNe piéce réguliére doit offrir du moins un mode, & ſi elle eſt un peu longue, elle en doit offrir pluſieurs. Mais il n'eſt pas néceſſaire que dès qu'un mode finit, il en paroiſſe auſſi-tôt un nouveau. En effet on rencontre fréquemment dans les meilleurs morceaux, des endroits où il n'y a point de mode, & qui pour cela n'en ſont pas moins agréables. La B. F. de ces endroits eſt tantôt une ſuite de dominantes ſimples, & tantôt une ſuite de notes que j'appelle *cenſées toniques*, parce qu'elles portent l'accord parfait comme les toniques, quoiqu'elles n'ayent pas ce dernier caractére. Je parlerai ſéparément de ces deux eſpéces de notes, & des différens mouvemens que la B. F. fait lorſqu'elle parcourt les unes ou les autres.

ARTICLE PREMIER.

Des suites de dominantes simples.

La perfection du mouvement de quinte en descendant, & l'invention de la dominante simple qui est une des notes fondamentales des modes, ont donné lieu de multiplier les dominantes, & de faire faire à la B. F. trois ou quatre ou même plus de mouvemens consécutifs de quinte en descendant. *Voyez l'ex. 61.* La B. F. y parcourt les notes *ut fa si mi la re sol ut.* Je suppose que le premier *ut* est une tonique, & par conséquent que l'exemple fait partie d'un morceau où le mode de *C sol ut* paroît & se trouve terminé par cet *ut.* Les notes *fa si mi la re* sont des dominantes simples, *sol* est dominante-tonique du mode de *C sol ut* qui revient, *ut* qui suit ce *sol* est la tonique de ce mode. Dans tout l'exemple la B. F. monte de quarte & descend de quinte, & comme ces deux mouvemens sont le même mouvement, on peut dire qu'elle descend toujours de quinte.

Chaque suite ou enchaînement de dominantes doit naturellement aboutir à une tonique, mais non pas toujours comme dans l'exemple à la tonique du mode qui a paru auparavant. Une pareille suite peut aboutir naturellement à la tonique de tout mode, qui suivant les régles de la modulation peut paroître dans la piece où cette suite se trouve.

Il faut remarquer à ce sujet, 1°. qu'une dominante qui précede une tonique est pour l'ordinaire une dominante-tonique, & que dans la plûpart des suites de dominantes qui aboutissent à

une tonique, la derniere dominante eſt par conſéquent une dominante-tonique ; 2°. qu'une note, pour être dominante-tonique, doit porter la ſeptieme mineure avec la tierce majeure.

Les *exemples* 62, 63 & 64 offrent dans la B. F. des enchaînemens de dominantes, qui commencent tous de même, & qui vont aboutir à des toniques différentes. Dans le 62 *mi* eſt rendu dominante-tonique par le moyen de *ſol* ♯, & l'enchaînement ſe termine dans le mode d'*A mi la* ; dans le 63 l'*ut* ♯ fait de *la* une dominante-tonique, & l'enchaînement finit en *D la re* ; dans le 64 le *fa* ♯ donne le même caractere à *re*, & l'enchaînement aboutit au mode de *G re ſol*. Toutes les autres notes qui portent la ſeptiéme dans ces exemples ſont des dominantes ſimples. Je ſuppoſe que l'*ut* qui commence ces exemples eſt une tonique, & par conſéquent que le mode de *C ſol ut* précede chacun de ces enchaînemens. Le *la* de l'*ex.* 62, le *re* du 63 & le *ſol* du 64, ſont des toniques à chacune deſquelles un enchaînement aboutit.

On a pris par rapport aux ſuites de dominantes, certaines licences qu'il faut expoſer.

Toute dominante doit naturellement deſcendre de quinte. On s'eſt aviſé néanmoins de faire des ſuites de dominantes, pendant leſquelles la B. F. deſcend alternativement de quinte & de tierce. *Voy.* les *ex.* 65, 66 & 67. Dans le 67 on voit trois notes des parties ſupérieures, former une liaiſon chaque fois que la B. F. deſcend de tierce. La liaiſon eſt un agrément dans l'harmonie, & cet agrément augmenté par le mouvement de tierce que fait la B. F. répare le défaut de ce mouvement.

On a pouſſé la licence juſqu'à faire des enchaî-

nemens de dominantes, où la B. F. deſcend de tierce pluſieurs fois de ſuite. *Voy.* les *ex.* 68, 69 & 70.

Dans toutes ces ſuites de dominantes la B. F. peut, après le mouvement irrégulier de tierce, entremêlé avec celui de quinte ou répeté pluſieurs fois conſécutivement, prendre le mouvement continué de quinte. Elle doit naturellement faire ce dernier mouvement après la derniere dominante. Comme le mouvement redoublé de tierce eſt fort irrégulier, elle ne doit le faire que rarement & pour la variété.

J'ai dit que les ſuites de dominantes ſimples ne ſont d'aucun mode. L'Auteur des Elémens de muſique théorique & pratique avoit dit dans la premiere édition (*pag.* 160 & 161) que la ſuite des dominantes parcourues par la B. F. dans l'*ex.* 71, appartient toute entiere au mode d'*ut*, parce qu'aucune de ces dominantes n'eſt dominante-tonique, excepté *ſol* qui eſt la dominante tonique du mode d'*ut*, & que d'ailleurs l'accord de chacune de ces dominantes n'eſt formé que des ſons qui appartiennent à la gamme d'*ut*. Dans la ſeconde édition (*pag.* 198 & 199) il dit que cette ſuite appartient toute entiere, *ou au moins* peut être cenſée appartenir à ce mode. Ainſi je me trouve d'un ſentiment contraire à celui d'un ſçavant illuſtre, & dans l'obligation de prouver mon avis en combattant le ſien.

La B. F. d'un mode n'eſt compoſée naturellement que de trois notes. L'art y introduit une dominante ſimple, &, quand ce mode eſt mineur, la note ſenſible pour repréſenter la dominante-tonique. Il n'y a donc dans un mode, lorſqu'il eſt

majeur, que quatre notes fondamentales, la tonique, la dominante, la ſoudominante & la dominante ſimple. La B. F. de *C ſol ut* majeur n'eſt compoſée que des notes *ut*, *ſol*, *fa* & *re*.

M. Rameau (*pag. 168 de la gen. harm.*) s'exprime en ces termes. » Le même mode ne ſouffre » que la ſucceſſion fondamentale par quintes entre » les trois ſons fondamentaux qui en ordonnent, » où cependant le double emploi de la ſoudomi- » nante peut introduire de tems en temps celle de la » ſeconde en montant; la ſucceſſion de tierce en deſ- » cendant peut encore y être admiſe; bien que toutes » les fois qu'on l'emploie, on menace de change- » ment de mode; d'où elle ne doit être générale- » ment reçue que pour ce dernier effet ». On voit par ces dernieres paroles, que M. Rameau admet dans la B. F. du mode majeur un cinquiéme ſon. Pourquoi l'admet-il? Je n'en ſçais rien.

La B. F. d'un mode majeur n'eſt formée naturellement que d'un ſon principal, de ſa quinte au deſſus, & de ſa quinte au-deſſous. La B. F. de *C. ſol ut* n'eſt compoſée naturellement que d'*ut*, de *ſol* & de *fa*. Si l'oreille y ſouffre la dominante ſimple *re*, c'eſt parce qu'on lui donne le change, & que l'accord de ce *re* (*re fa la ut*) étant le même que l'accord de *fa* ſoudominante ayant ſa diſſonance au-deſſous de lui, quand la B. F. va d'*ut* à *re*, l'oreille entend la même harmonie qu'elle entendroit ſi cette baſſe alloit d'*ut* à *fa*. Par quel moyen pourroit-on introduire dans cette baſſe un cinquiéme ſon? Je ne puis l'imaginer. Mais du moins M. Rameau en y admettant un cinquiéme ſon, ne le regarde pas comme les quatre autres, & ne le reçoit que pour changer de mode. D'où il ſuit qu'il eſt bien éloigné

d'y admettre toutes les notes de la gamme, comme le fait l'Auteur des Elémens.

Il faut donc reconnoître avec M. Rameau que l'*ex.* 71. n'eſt pas tout entier en *C ſol ut*. Je ſuppoſe que le premier *ut* de la B. F. eſt une tonique, & par conſéquent que l'exemple commence en *C ſol ut*. La B. F. ſort de ce mode au *la* qui ſuit cet *ut*, elle y rentre au premier *ſol*, elle en ſort une ſeconde fois au *fa*, & n'y rentre qu'au ſecond *ſol*. Ainſi toutes les notes marquées d'une lettre & les accords qu'elles portent, ne ſont point du mode de *C ſol ut*. Le ſecond *ut* de la B. F. a double caractere, celui de tonique & de dominante ſimple. Il eſt du mode de *C ſol ut* comme tonique.

Les ſuites de dominantes ſimples ne ſont donc d'aucun mode. Eh! comment des notes pourroient-elles appartenir à un mode, lorſquelles n'en font point éprouver le ſentiment! Sentir un mode, c'eſt avoir toujours une certaine note préſente à l'imagination, comme note principale de ce qu'on entend, c'eſt n'entendre rien qui ne doive naturellement ramener à cette note. Les ſuites de dominantes ſimples peuvent aboutir indifféremment à un mode ou à un autre, comme on l'a vu dans les *ex.* 62, 63 & 64. En les entendant on ne ſçait à quelle tonique elles vont aboutir. Elles ne portent par conſéquent dans l'ame le ſentiment d'aucun mode. Chacune de ces ſuites eſt une belle route, qui peut ramener au mode qu'on vient de quitter, qui peut auſſi conduire à d'autres modes, & dont on ne ſçait l'iſſue, que lorſqu'on y eſt arrivé.

J'ai dit vers le commencement de cet article, que les ſuites de dominantes doivent naturellement aboutir à une tonique; & qu'une dominante qui

précéde une tonique, eſt pour l'ordinaire une dominante-tonique. Ces termes, *naturellement* & *pour l'ordinaire*, font aſſez entendre que ces ſuites n'aboutiſſent pas toujours à une tonique, & qu'entre celles qui aboutiſſent à une tonique, il y en a qui finiſſent par une dominante ſimple. En effet ces ſuites peuvent aboutir à une ſoudominante, qui ſoit une tierce au-deſſous de la derniere dominante, comme on le verra dans le Chapitre X. Elles peuvent auſſi aboutir à une note qui porte l'accord parfait, & qui ne ſoit pas néanmoins vraiment tonique, comme je le dirai dans l'article ſuivant. Elles peuvent même aboutir à une vraie tonique, & finir par une dominante ſimple, comme je le dirai encore dans le même article.

Voilà toutes les différentes manieres dont les ſuites de dominantes peuvent être terminées. Voici comment elles peuvent commencer. Une ſuite de dominantes commence après une tonique ou après une note cenſée tonique. Elle peut commencer par une note qui ſoit un degré au-deſſus, ou par une note qui ſoit une quarte au-deſſus, ou enfin par une note qui ſoit une tierce au-deſſous de la note tonique ou de la note cenſée-tonique qui la précéde. Par exemple, *ut* tonique ou cenſé-tonique peut être ſuivi des notes *re ſol*, ou des notes *fa ſi mi la re ſol*, ou des notes *la re ſol*; & ces notes peuvent former une ſuite de dominantes. Une ſuite de dominantes peut auſſi commencer par une note qui ſoit une quarte au-deſſous d'une note cenſée tonique qui la précede. Par exemple, *ſol* après *re* dominante ſimple, ou après *ut* tonique, peut paroître avec le caractere de note cenſée tonique, & être ſuivi de *re* & de *ſol* qui ſoient dominantes.

Pour ne rien laiſſer à deſirer au ſujet des dominantes, il faut parler ici de certaines ſuites de notes portant ſeptiémes. On pourroit croire que ce ſont des ſuites de dominantes, que la B. F. parcourt par des mouvemens fort irréguliers.

On voit quelquefois une note portant ſeptiéme, deſcendre diatoniquement ſur une note portant auſſi ſeptiéme, & la premiere ſeptiéme ſauvée par celle qui la ſuit. *Voyez l'ex.* 72. Si je n'y avois pas mis la B. F. on auroit pû penſer que *la* & *ſol* de la B. C. marqués des lettres A & B, ſont des dominantes. Mais la B. F. fait connoître que *la*, quoique portant ſeptiéme, n'eſt pas dominante, mais diſſonance d'une ſoudominante, diſſonance placée au-deſſous de cette ſoudominante, comme la diſſonance de la ſoudominante l'eſt primitivement. Cette ſoudominante eſt le ſecond *ut* de la B. F. Le *ſol* qui ſuit cet *ut* & qui dans la B. C. ſuit le *la*, a par conſéquent un double caractere, celui de tonique de ce qui précéde, & celui de dominante de ce qui ſuit.

On voit auſſi une note portant ſeptiéme, deſcendre diatoniquement ſur une autre note portant ſeptiéme, & cette ſeconde note monter diatoniquement ſur une troiſiéme qui porte encore ſeptiéme. *Voy. l'ex.* 73, lettres A, B, C. Ce dernier mouvement eſt une cadence rompue. J'en parlerai dans le Ch. X.

Enfin l'on voit cette ſeconde note portant ſeptiéme, deſcendre diatoniquement ſur une troiſieme portant ſeptiéme, & cette troiſieme remonter diatoniquement ſur une quatriéme qui porte auſſi une ſeptiéme. *Voy. l'ex.* 74 lett. A, B, C, D. Mr. Rameau ne rend aucune raiſon de cette ſuite de notes portant ſeptiéme. Il ſe contente de dire (*gén.*

harm. pag. 187) au ſujet d'une dominante-tonique qui deſcend diatoniquement ſur une note portant ſeptiéme , que c'eſt un abus de la licence qui fait deſcendre une note portant ſeptiéme ſur une note portant ce même accord , & que *cela eſt ſi rare & ſi peu néceſſaire , qu'on ne doit pas y faire grande attention.* Mais ne pourroit-on pas expliquer ce qu'il regarde comme abus , de la même maniere qu'il explique lui-même deux licences ?

» Et finalement , dit-il , (*gén. Harm. pag.* 184) » lorſque la note ſenſible eſt fondamentale , elle » peut monter ſeule ſur la tonique , pendant que » le reſte de ſon harmonie ſubſiſte , & cela ſeu- » lement dans une partie ſupérieure : or quoi- » qu'une pareille ſucceſſion n'appartienne pas di- » rectement au fond de l'harmonie , la durée des » ſons oblige cependant quelquefois de donner » à chacun d'eux ſa baſſe fondamentale ; de ſorte » que la tonique en queſtion , ou plutôt ſon octa- » ve peut recevoir pour lors la dominante de la » dominante - tonique pour baſſe fondamentale : » mais comme la note où aura monté la ſenſible » doit revenir ſur ſes pas , elle ne fait ſimplement » que ſuſpendre l'effet de cette note ſenſible , & » par conſéquent la baſſe fondamentale retourne » également , après la nouvelle dominante , ou à » cette même notre ſenſible , ou à la dominante- » tonique , ſelon la diſpoſition de l'harmonie qu'on » employe à ce retour , & qui dépend de la fantai- » ſie de l'Auteur. ». *Voyez l'ex.* 75 qui eſt le XXVII de M. Rameau , & où il y a une erreur , car il faut mettre *re* 𝄪 à la place du *ſi* de la B. F.

» Cette maniere , dit-il encore , d'oppoſer quel- » ques ſons étrangers à une harmonie , dont l'o-

» reille & par conſéquent la régle exigent une » ſucceſſion déterminée, n'eſt qu'un moyen d'en » ſuſpendre l'effet, comme nous venons de le dire, » & de le faire ſouhaiter avec plus d'ardeur; de » ſorte donc que ces ſons étrangers ne doivent ja- » mais tenir au corps de l'harmonie : une diſſonan- » ce qui doit être néceſſairement ſauvée, fait tou- » jours ſouhaiter ce qui doit la ſuivre, & ſi vous la » conſervez au-deſſus d'une autre harmonie que cel- » le dont elle dépend, il faut néceſſairement lui » rendre ſur le champ la ſienne propre; de ſorte que » cette autre harmonie eſt comptée pour rien : il » en ſera de même d'une conſonance rendue diſſo- » nance pour reprendre enſuite ſa premiere forme : » on ne change ainſi, pour un moment, le véritable » fond d'harmonie, que pour mieux faire accorder » entr'eux les ſons qui marchent, pendant que la » même diſſonance, ou la même conſonance ſub- » ſiſte fondamentalement, en reſtant toujours ſur le » même dégré juſqu'à ce qui doit la ſuivre naturel- » lement. Exemple XXVIII. où la diſſonance for- » me une conſonance au-deſſus de la note A, pour » reprendre incontinent enſuite ſa premiére forme, » de même encore que la conſonance qui devient » diſſonance au-deſſus de la note B : remarquez au » reſte qu'une pareille licence ne peut ſe pratiquer » que dans une ſucceſſion diatonique entre toutes » les parties » *Voy. l'ex. 76* qui eſt le XXVIII. de la *gen. harm.*

Suivant M. Rameau, le premier *mi* de la plus baſſe des parties ſupérieures de l'*ex.* 75 & les notes A & B. de l'*ex.* 76 ſont des ſons étrangers, qui ſuſpendent pour un moment la ſucceſſion naturelle de la B. F. & qui ne doivent jamais tenir au corps de

l'harmonie. Ne pourroit-on pas dire que le *fa* de la B. C. de l'*ex.* 74, que le *la* & le *mi* qu'on voit au-dessus de ce *fa*, sont de même des sons étrangers qui retardent pour un moment la suite naturelle des accords. En effet le *sol* dominante-tonique, qui précede ce *fa* & qui doit naturellement descendre sur *ut*, reparoît après ce *fa* avec le même caractere, & descend sur *ut*, comme l'oreille le desire. Je n'ai point donné de B. F. à ces sons étrangers, parce que cette basse seroit elle-même étrangere au corps de l'harmonie. J'ai imité en cela l'*ex.* 76 qui est de M. Rameau. Le *sol* de la B. F. de l'*ex.* 74, qui est le même que celui de la B. C. paroît avant les sons étrangers, demeure pendant qu'ils passent & après qu'ils sont passés, & porte toujours la septiéme qui subsiste dans l'une des parties. Cette septiéme est une dissonance qui devient consonance par rapport à la B. C. & qui reprend ensuite sa prémiere forme, comme la septiéme de l'*ex.* 76.

Outre les licences que j'ai expliquées, il y en a encore une dont M. Rameau ne parle pas dans son traité de la *gen. harm.* Elle consiste à monter diatoniquement d'une dominante simple sur une dominante-tonique. *Voy. l'ex.* 77. Ce mouvement est une espece de cadence rompue.

Il ne me reste plus rien à dire par rapport aux dominantes, sinon qu'une dominante devient quelquefois soudominante. Un exemple fera connoître ce changement. *Fa* peut paroître dans une B. C. avec l'accord de septiéme *fa la ut mi* suivi de l'accord de sixte-quinte *fa la ut re*, & monter ensuite sur *sol* portant l'accord de sixte-quarte *sol ut mi*. En ce cas la B. F. va de *fa* portant successivement l'accord de septiéme & celui de sixte-quinte, à *ut* to-

nique ; & par conſéquent *fa* dominante devient ſoudominante en portant l'accord *fa la ut re*. Mais l'oreille qui ne preſſent pas ce qui doit ſuivre cet accord, reçoit en l'entendant la même impreſſion, qu'elle recevroit ſi la B. F. deſcendoit de *fa* dominante à *re* portant le même caractere, & ne reçoit l'impreſſion de ſoudominante, que lorſqu'elle entend ce qui ſuit l'accord de ſixte-quinte.

Article II.

Des notes cenſées toniques.

J'appelle *notes cenſées-toniques* des notes qui portent l'accord parfait, & qui, ce me ſemble, ne ſont point de véritables toniques, parce qu'il n'y a point dans la B. F. de notes qui dépendent d'elles.

Ceux qui ont lu le Traité de la *Génération harmonique*, pourront dire que je forge ici une eſpece de notes inconnue à M. Rameau ; que ſelon ce célebre Muſicien, toute note fondamentale eſt tonique ou dominante ou ſoudominante ou note ſenſible, & que s'il ſe ſert du terme *cenſée-tonique*, c'eſt pour exprimer une tonique véritable.

J'en conviens. M. Rameau appelle toniques les notes que j'appelle cenſées-toniques. En parlant d'une ſuite de notes qui portent toutes l'accord parfait, il fait entendre que chacune d'elles préſente un mode, & dit qu'on peut faire ſuccéder pluſieurs toniques dans une marche de quinte en montant.

J'abandonne donc ici un Maître que je reſpecte, & dont l'autorité (ſi l'autorité étoit déciſive en matiere de ſcience) devroit me faire condamner ſans m'entendre. Qu'on me pardonne cet écart. Il n'eſt pas conſidérable, & n'influe pas ſur la pratique.

Après

Après que j'aurai expoſé mes raiſons, l'on rejettera, ſi l'on veut, mon ſentiment & mon langage.

Quand pluſieurs notes portant toutes l'accord parfait ſe ſuivent immédiatement, chacune d'elles offre-t-elle un mode particulier, comme M. Rameau le penſe ? Il n'y a aucune raiſon de le dire, ſi ce n'eſt l'accord parfait qu'elles portent. Mais il ne ſuffit pas que pluſieurs notes conſécutives portent toutes l'accord parfait, pour dire que chacune d'elles eſt tonique & préſente un mode particulier. Si cela ſuffiſoit, chaque mode n'auroit naturellement, c'eſt-à-dire, avant l'invention de la diſſonance, qu'une ſeule note fondamentale, parce que chaque note fondamentale ſeroit une tonique. Car ſans la diſſonance toutes les notes de B. F. porteroient l'accord parfait. Il faudroit dire que les *ex.* 6, 7, 9 & 10 de cette Seconde Partie, ſont dans les modes de *C ſol ut*, de *G re ſol* & de *F ut fa*, que le 8 eſt en *C ſol ut* & en *G re ſol*, que la B. F. de ces exemples change de mode à chacune de ſes notes, & qu'il n'y a rien dans cette baſſe qui ſoit du mode d'*ut*, que la note *ut*. Or indépendemment de la diſſonance chaque mode a trois notes fondamentales, & les exemples dont je viens de parler ſont dans le ſeul mode de *C ſol ut*. M. Rameau en convient. Il ne ſuffit donc pas que pluſieurs notes conſécutives portent l'accord parfait, pour dire que chacune d'elles eſt une véritable tonique & préſente un mode particulier.

L'oreille entend le ſeul mode d'*ut* dans les *ex.* 6, 7 & ſuivans, parce qu'elle prend *ut* pour un ſon principal & les deux autres ſons fondamentaux *ſol* & *fa* pour des ſons ſubordonnés à ce premier. Si elle ne voyoit point cette ſubordination, chaque

note fondamentale seroit pour elle un son indépendant, & ne lui donneroit l'impression d'aucun mode.

Je puis ajouter que si toute note qui porte l'accord parfait, & qui ne peut porter que cet accord, étoit, comme le pense M. Rameau, une vraie tonique & présentoit un mode, il faudroit reconnoître certains modes en des endroits où aucun musicien ni M. Rameau lui-même ne les trouveroient pas. *Voy. l'ex.* 34. La note A est un *sol* qui ne porte & qui ne peut porter que l'accord parfait. Aucun musicien dira-t-il, & M. Rameau lui-même soutiendra-t-il que ce *sol* est note tonique, & que le mode de *G re sol* paroît dans cet exemple ?

Dans les suites de notes qui portent toutes l'accord parfait & que M. Rameau regarde comme des toniques, chaque note est un son indépendant de ce qui précede & de ce qui suit ; chaque note, excepté peut-être la premiere & la derniere, n'a rien auprès de soi qui lui soit subordonné. Je conclus de-là non-seulement que ces notes n'ont point de mode commun, mais même que chacune d'elles, excepté peut-être la premiere & la derniere, n'est point tonique, & n'offre point du mode particulier ; parce qu'une tonique est une note principale qui doit avoir auprès de soi une ou plusieurs notes qui en dépendent, & qu'il n'y a point de mode où il n'y a point de subordination.

Des notes qui n'ont point de mode commun & qui n'offrent point de mode particulier, ne sont d'aucun mode, & forment une espece particuliére. Ainsi dans les suites de notes qui portent toutes l'accord parfait, il y en a qui ne sont d'aucun mode & qui forment une espece particuliére. Je leur donne le nom de *censées-toniques*, parce que n'étant point

toniques ; elles portent l'accord parfait ; comme celles qui ont ce caractére.

Je crois avoir suffisamment établi & justifié mon sentiment & mon langage ; au sujet des suites de notes qui portent toutes l'accord parfait. Je vais maintenant exposer les différentes maniéres dont on forme ces suites, ou ; ce qui est la même chose ; les differens mouvemens que la B. F. peut faire en portant toujours l'accord parfait.

La B. F. portant toujours l'accord parfait peut monter de quinte plusieurs fois de suite ; descendre alternativement de tierce & de quarte ; monter alternativement de tierce & de quinte ; monter ou descendre de tierce plusieurs fois de suite ; & même descendre diatoniquement. *Voy. les ex.* 78 ; 79, 80 & 81. Dans le 78 elle fait trois mouvemens consécutifs de quinte en montant ; car il faut se souvenir que le mouvement de quarte en descendant est le même que celui de quinte en montant. Dans le 79 elle fait alternativement celui de tierce en descendant, & celui de quinte en montant ; dans le 80 elle monte alternativement de quinte & de tierce, elle fait deux fois de suite le mouvement de tierce ; & deux fois aussi de suite celui de quinte en montant. Dans le 81 elle descend diatoniquement cinq fois de suite.

Il y a plusieurs remarques à faire par rapport à ces notes que j'appelle censées-toniques.

1°. Une suite de notes censées-toniques ne doit être formée, que de notes qui suivant les regles de la modulation peuvent être de vraies toniques, dans la piece où cette suite paroît. Par exemple ; *fa* ♯ ni *mi* ♭ ne peuvent pas être notes censées-toniques, dans une piece dont le mode principal est

C sol ut majeur ; parce qu'on ne peut employer dans une piece dont le mode principal est *C sol ut* majeur, le mode de *F ut fa* ♯ ni celui d'*E si mi* ♯.

2°. Toutes les fois que la B. F. parcourant des notes censées-toniques, fait un mouvement de quinte en montant ; l'on peut faire de la note qu'elle va chercher par ce mouvement une vraie tonique, en donnant l'accord de sixte-quinte à la note précédente. *Voy. les ex.* 82 & 83. Leur B. F. est la même que celle des *ex.* 78 & 79, mais les accords fondamentaux ne sont pas les mêmes sur les mêmes notes. Le *sol* de la B. F. de l'*ex.* 82, qui porte d'abord l'accord parfait comme note censée-tonique, porte ensuite celui de sixte-quinte qui le rend soudominante. Le *re* qui le suit est par conséquent une vraie tonique. Ce *re*, après avoir porté l'accord parfait, porte celui de sixte-quinte. Il devient donc soudominante, & le *la* qui le suit est encor une tonique véritable. Le premier *la* & le second *ut* de la B. F. de l'*ex.* 83, qui sont d'abord notes censées-toniques, deviennent de même soudominantes. Chacun d'eux est par conséquent suivi d'une tonique réelle. Ainsi certaines suites de notes fondamentales qui n'offrent aucun mode, en offriroient plusieurs, si l'on vouloit donner à quelques notes l'accord de sixte-quinte.

3°. Quand la B. F. fait plusieurs mouvemens diatoniques en portant toujours l'accord parfait ; la B. C. ne doit pas être la même que la B. F. mais en former la tierce ou la quinte, & plutôt la tierce que la quinte, comme dans l'*ex.* 81. La succession diatonique des notes fondamentales, qui produiroit une harmonie insipide si les deux basses étoient réunies, en produit une très-agréable par le

moyen du renverſement, c'eſt-à-dire, lorſque les deux baſſes ſont différentes.

4°. La B. F. peut dès le commencement d'une piéce parcourir une ſuite de notes cenſées-toniques. L'*ex.* 79 pourroit être le début d'une piéce. Une piéce dont la B. F. commence par une ſuite de notes de cette eſpece, n'offre d'abord aucun mode ſuivant mon ſentiment. Néanmoins quand le premier mouvement de cette baſſe eſt un mouvement de quinte en montant, ou un mouvement de tierce, ou un mouvement diatonique; le mode principal de la piéce eſt annoncé. Car l'oreille deſire alors la premiere note de la B. F. pour tonique de ce mode. Ainſi une piéce dont la B. F. ſeroit au commencement la même que celle de l'*ex.* 78, auroit pour mode principal celui de *C ſol ut.* Quand le premier mouvement de la B. F. eſt un mouvement de quarte en montant, on ne ſçait point par le début de la piéce quel ſera préciſément le mode principal, mais on ſçait que la premiere note fondamentale ſera tonique ou dominante-tonique de ce mode. Ainſi une piéce dont la B. F. commenceroit comme celle de l'*ex.* 79, auroit pour mode principal celui de *G re ſol* ou celui de *C ſol ut.*

5° Les ſuites de notes cenſées toniques peuvent, comme les ſuites de dominantes, ramener au mode qui les précéde ou conduire à un autre mode. Elles peuvent auſſi aboutir à un enchaînement de dominantes. Celle qu'on voit dans l'*ex.* 80, ramene au mode de *G re ſol* qui la précéde; celle qui ſe trouve dans l'*ex.* 81 précédée du mode d'*E ſi mi*, conduit à celui de *G re ſol;* celle qui commence l'*ex.* 78, aboutit à un enchaînement de dominantes.

6° On voit ſort ſouvent une note cenſée tonique

paroître seule, c'est-à-dire, sans être précédée ni suivie d'une autre note censée tonique. Les notes marquées d'un A dans les *ex. 34* & *84*, ne sont point des dominantes : ce sont deux notes censées toniques qui paroissent seules, l'une dans le premier & l'autre dans le second de ces exemples.

7° Une dominante simple peut être suivie d'une note censée tonique. Le *re* qui précède le second *sol* fondamental de l'*ex. 34* unisson de la note A, est une dominante simple. Un enchaînement de dominantes peut aboutir à une note censée tonique. La derniere note d'un pareil enchaînement peut être une dominante simple. La suite de dominantes qu'on voit dans l'*ex. 84*, aboutit à la note A censée tonique, & la derniere dominante de cette suite est un *re* dominante simple. Si l'on substituoit aux trois dernieres mesures de cet exemple les trois mesures qui composent l'*ex. 85*, l'enchaînement aboutiroit à une vraie tonique, précédée d'une dominante simple, & suivie de la dominante tonique de son mode.

8° Une dominante-tonique peut être suivie d'une note censée tonique. Car lorsqu'elle monte d'un dégré pour former ce qu'on appelle cadence rompue, la note sur laquelle elle monte peut être note censée tonique. Telle est la note A de l'*ex. 86* qui suit une dominante-tonique.

9° La B. F. de beaucoup de piéces commence par deux notes censées toniques. *Voyez l'ex. 87.*

10° Enfin la B. F. d'une piéce dont le mode principal est mineur, peut commencer par une note censée tonique, qui descende diatoniquement sur une dominante-tonique, ou qui monte diatoniquement sur une dominante simple suivie d'une

dominante-tonique plus basse de deux tons. *Voyez les ex. 88 & 89. Re* qui le s commence est une note censée tonique, suivie d'*ut* dominante-tonique dans le 88, & de *mi* dominante simple qui descend sur *ut* dominante-tonique dans le 89. Cette note censée tonique annonce le mode principal de la pièce. Car l'oreille la desire pour tonique de ce mode.

CHAPITRE VIII.

Des mouvemens de la Basse fondamentale dans certains genres particuliers de Musique.

ON distingue dans la musique cinq genres différens, le diatonique, le chromatique, l'enharmonique, le diatonique enharmonique, & le chromatique enharmonique.

Le diatonique est celui où le chant, lorsqu'il monte ou descend par les intervalles les plus petits, parcourt toujours des tons entiers, ou des demi-tons majeurs, & jamais deux demi-tons de suite. Il est naturel. C'est le genre ordinaire, & le seul qu'on voie dans la plûpart des exemples que j'ai donnés jusqu'à présent.

Les quatre autres genres doivent leur naissance à l'art. Le chromatique est d'un usage assez fréquent. L'enharmonique n'est pratiqué en France que depuis quelques années. Les deux autres y sont peu connus. Je traiterai du chromatique dans un Article séparé; je ferai connoître ensuite les trois autres genres.

Article Premier.

Du Chromatique.

Le *chromatique* est le genre où le chant procède successivement par demi-tons majeurs & mineurs. Comme les demi tons majeurs se trouvent dans le diatonique, ce sont les demi-tons mineurs qui caractérisent le chromatique.

Le demi-ton mineur est l'intervalle qui se trouve entre deux notes de même nom, mais différentes l'une de l'autre par un dieſe ou par un bémol. La progression triple & la progression quintuple produisent ensemble cet intervalle. Il se trouve, par exemple, entre *sol* 24 triple octave de *sol* 3 qui est douziéme d'*ut* 1, & *sol*♯ 25 dix-septiéme majeure de *mi* 5, qui est lui-même dix-septiéme majeure de cet *ut*.

Tous les chants où l'on apperçoit le demi-ton mineur, sont chromatiques dans les endroits où paroît ce demi-ton. On le trouve assez fréquemment dans le passage d'un mode à un autre. On voit, par exemple, en des morceaux dont le mode d'*ut* est principal, la tonique *ut* suivie d'*ut*♯ comme note sensible de celui de *D la re*. La B. F. descend alors d'*ut* sur *la*, qui est dominante-tonique du nouveau mode, ou monte d'*ut* à *ut*♯ portant la septiéme diminuée. On voit *sol* dominante-tonique suivi de *sol*♯ comme note sensible du mode d'*A mi la*. Si *sol* a sous lui *ut* dans la B. F. cette basse monte d'*ut* sur *mi*, ou va d'*ut* à *sol*♯. S'il a sous lui *sol*, cette basse descend de *sol* sur *mi* ou monte de *sol* sur *sol*♯. *Mi* comme dominante to-

nique porte avec la tierce majeure la ſeptiéme mineure. *Sol* 𝄪 comme note ſenſible & fondamentale porte la ſeptiéme diminuée. On voit encore *ſi* note ſenſible deſcendre ſur *ſi* 𝄫 ſoudominante du mode de *F ut fa*. La B. F. deſcend alors de *ſol* dominante-tonique du mode qui ceſſe, ſur *ut* dominante-tonique du nouveau mode.

Il y a quelquefois de longues ſuites de notes qui forment un chant chromatique, les unes en montant & les autres en deſcendant.

Dans le chromatique en deſcendant, les notes qui précédent des notes de même nom, ſont ordinairement des notes ſenſibles, les notes qui ſuivent des notes de même nom, ſont ordinairement des ſeptiémes de dominantes-toniques, & la B. F. parcourt alors une ſuite de notes qui deſcendent de quinte, & qui ſont en même-tems toniques & dominantes-toniques, excepté celle qui eſt ſous la premiere note ſenſible, car celle-là eſt dominante-tonique ſeulement. *Voyez l'ex. 90.* La baſſe continue offre un chant chromatique depuis la note A juſqu'à la note D, & depuis la note E juſqu'à la note K. Il y a une interruption du chromatique entre les notes D & E, parce que le chant parcourt de ſuite deux demi-tons majeurs. Les notes A, C, E, G & I ſont des notes ſenſibles; les notes B, D, F, H & K ſont des ſeptiémes de dominantes-toniques. La baſſe fondamentale deſcend toujours de quinte depuis la note A juſqu'à la fin. Les notes B, C, D, H, I, K, L & M de cette baſſe ont chacune un double caractére, celui de tonique de ce qui précéde, & celui de dominante-tonique de ce qui ſuit; les notes A & G ſont dominantes-toniques ſeulement. La note A ſe trouve

ſous la premiere note ſenſible de l'exemple, & la note G ſous la premiere note ſenſible qui paroît après l'interruption du chromatique. La note E eſt en même-tems tonique & dominante ſimple. Elle porte néanmoins l'accord des dominantes-toniques, & ſemble préſenter le mode de *F ut fa* naturel; mais elle eſt ſuivie d'un *fa* ♯, ce qui oblige à ne la regarder que comme une ſimple dominante. La note F eſt dominante ſimple ſeulement. Ces deux notes E & F ſe trouvent dans l'endroit où le chromatique eſt interrompu. La note N eſt en même-tems tonique & dominante ſimple, la note O eſt dominante ſimple ſeulement. Ces deux notes ſe trouvent dans l'endroit où le chromatique ceſſe, & ſont ſuivies de la note P dominante-tonique du mode d'*A mi la*, par lequel le chant a commencé, & qui termine l'exemple.

Remarquez 1° que la note E porte l'accord des dominantes-toniques, & n'eſt pas néanmoins une dominante-tonique, mais une dominante ſimple. C'eſt un *ut* naturel, ſuivi d'un *fa* ♯ qui n'eſt pas tonique, mais dominante ſimple ſeulement. J'aurois pû, en faiſant ſyncoper la note C du premier deſſus, faire porter à cet *ut* une ſeptiéme majeure. Mais pour prolonger le chromatique dans le premier deſſus, j'ai fait ſuccéder à cette note C qui eſt un *ſi* naturel, la note D qui eſt un *ſi* ♭; & j'ai fait porter ainſi la ſeptiéme mineure avec la tierce majeure, c'eſt-à-dire, l'accord des dominantes toniques, à une note qui n'a pas ce caractére.

Remarquez 2° que les notes A, B, C, D, E, F, G & H du premier deſſus de l'exemple forment auſſi un chant chromatique; que les notes A, C, E & G ſont des notes ſenſibles; que les notes B, F &

H ſont des ſeptiémes de dominantes-toniques ; & que quand la B. F. parcourt une ſuite de notes qui ſont en même-tems toniques & dominantes-toniques, ſi les accords ſont complets, il y a toujours deux parties qui forment un chant chromatique.

Dans le chromatique en montant, les notes qui précédent des notes de même nom, ſont ordinairement toniques ou médiantes ; les notes qui ſuivent des notes de même nom ſont ordinairement notes ſenſibles. *Voyez l'ex. 91.* Les notes C & G ſont toniques, les notes A & E ſont médiantes, les notes B, D, F & H ſont ſenſibles. Toutes les fois que le chromatique paſſe d'une médiante à une note ſenſible, la B. F. ne fait aucun mouvement ; mais la note qu'elle offre change de caractére, & de tonique devient dominante-tonique. Toutes les fois que le chromatique paſſe d'une tonique à une note ſenſible, la B. F. deſcend de tierce, & va d'une tonique à une dominante-tonique.

Ce mouvement de tierce que la B. F. fait dans le chromatique, me donne lieu de faire obſerver après M. Rameau, que tout mouvement de tierce fait par cette baſſe produit naturellement un chant chromatique. Que la B. F. partant de telle note qu'il vous plaira, monte ou deſcende de tierce majeure ou mineure ; que partant, par exemple, d *ut*, elle monte ſur *mi* naturel ou ſur *mi* ♭, qu'elle deſcende ſur *la* naturel ou ſur *la* ♭ : elle portera un chant chromatique, pourvû qu'on donne à chacune de ſes notes l'accord parfait majeur, que tout ſon fondamental doit naturellement porter. *Voyez l'ex. 92* qui en renferme quatre, dont chacun préſente un mouvement de tierce fait par la B. F. portant toujours l'accord parfait majeur. Deux des quatre

mouvemens fondamentaux produisent dans la partie la plus haute un chromatique en montant, les deux autres y produisent un chromatique en descendant.

Le chromatique soit en montant soit en descendant, pratiqué comme dans les *ex. 90* & *91*, offre des changemens fréquens de modes.

Sous le chromatique en descendant, chaque note de la B. F. qui a un double caractére, appartient à deux modes différens, à l'un comme tonique, à l'autre comme dominante-tonique. Avec chacune de ces notes paroît un nouveau mode, qui est celui dont elle est dominante-tonique. Dans la B. F. de l'*ex. 90*, celui de *D la re* paroît avec la note B, celui de *G re sol* avec la note C, celui de *C sol ut* avec la note D, celui d'*A mi la* avec la note H, celui de *D la re* avec la note I, celui de *G re sol* avec la note K, celui de *C sol ut* avec la note L, & celui de *F ut fa* avec la note M. Ainsi l'on voit pendant une suite de notes, un nouveau mode paroître avec chacune d'elles. Chaque mode a néanmoins deux de ses notes dans la B. F. sa dominante-tonique avec laquelle il paroît, & sa tonique avec laquelle comme dominante paroît un autre mode. L'oreille n'aime point naturellement une succession si rapide de modes. Ainsi le chromatique pratiqué en descendant comme dans l'*ex. 90*, lui déplaît, à moins qu'il ne serve à peindre quelque objet ou à exprimer quelque sentiment. Il convient à la tristesse & à la terreur. Mais il faut observer que les notes qui le forment doivent être longues, ou qu'une même note doit être répétée plusieurs fois de suite. Le chant de la B. C. de l'*ex. 90*, s'il n'étoit lent, me paroîtroit insupportable.

Sous le chromatique en montant, chaque note de la B. F. n'a qu'un caractére, ou ſi elle en a deux, elle ne les a que ſucceſſivement; & chaque mode ſubſiſte ſeul pendant que le chant parcourt deux notes. Ainſi les changemens de modes y ſont une fois moins fréquens que dans le chromatique en deſcendant. Le chromatique en montant eſt pour cela moins déſagréable. Il convient à des objets & à des ſentimens oppoſés. Il eſt quelquefois triſte & quelquefois gai, ſuivant la maniére dont on l'employe. Il demande comme le chromatique en deſcendant à être formé de notes longues, à moins que la même note ne ſoit répétée pluſieurs fois de ſuite. Le chant de la B. C. de l'*ex. 91*, s'il n'étoit lent, me paroîtroit fort dur, & choqueroit bien des oreilles.

Le chromatique, ſoit en montant ſoit en deſcendant, peut ne point offrir de changemens de mode. Il ne préſente quelquefois qu'un changement de modulation. On voit alors dans la B. F. une tonique, qui porte ſucceſſivement une tierce majeure & une tierce mineure, ou une tierce mineure & une tierce majeure, par exemple, un *ut* note tonique, qui porte d'abord *mi* naturel & enſuite *mi* ♭, ou d'abord *mi* ♭ & enſuite *mi* naturel.

Le chromatique en deſcendant n'offre quelquefois aucun changement de mode ni de modulation. La B. F. parcourt alors une ſuite de note cenſées toniques, ou une ſuite de notes qui n'ont d'autre caractére que celui de dominantes. *Voyez l'ex. 93*, & remarquez que la note A, quoique portant ſeptiéme diminuée, ne doit point être regardée comme note ſenſible, mais comme dominante ſimple. Car ſi c'étoit une note ſenſible, elle tiendroit la

place de *mi* dominante-tonique, & ne deſcendroit pas ſur un *ut*, mais ſur un *mi*, ou monteroit ſur un *la*. Le chant *la ſol* ♯ *ſol* ♮ *fa* ♯ *fa* ♮ *mi* qui fait la premiere baſſe de cette exemple, pourroit, ſi l'on changeoit les parties ſupérieures, avoir pour B. F. une ſuite de notes cenſées toniques différente de celle qu'offre cet exemple. Cette ſuite feroit *la mi ſi*. *La* ſeroit ſous *la*; *mi* ſeroit ſous *ſol* ♯ & ſous *ſol* ♮, & porteroit ſucceſſivement l'accord parfait majeur & l'accord parfait mineur; *ſi* ſeroit ſous *fa* ♯. On acheveroit cette baſſe en mettant ſous *fa* ♮ un *ſol* ♯ note ſenſible portant la ſeptiéme diminuée, & ſous *mi* un *la* qui ſeroit une vraie tonique. Cette B. F. pourroit ſervir de B. C. au chant *la ſol* ♯ *ſol* ♮ *fa* ♯ *fa* ♮ *mi*, s'il ſe trouvoit dans une partie ſupérieure. Car la B. C. de ce chant pourroit être *la mi mi ſi ſol* ♯ *la*. Ce chant *la ſol* ♯ *ſol* ♮ *fa* ♯ *fa* ♮ *mi* dans une B. C. pourroit avoir pour B. F. *la ſol* ♯ *ut* ♯ *fa* ♯ *ſi mi*. Cette B. F. ſeroit fort ſinguliere. *La* porteroit l'accord parfait; *ſol* ♯, *ut* ♯, *fa* ♯ & *ſi* porteroient l'accord de ſeptiéme diminuée; *mi* porteroit l'accord parfait majeur, ou l'accord des dominantes-toniques. On verroit une ſuite de notes portant la ſeptiéme diminuée & produiſant un harmonie fort dure, mais bonne pour exprimer certains ſentimens.

Je finirai cet Article par une obſervation. Le demi-ton mineur & le demi-ton majeur forment enſemble un ton, comme je l'ai dit dans la Premiere Partie, Chap. I. Art. I. Ainſi quand la voix monte par dégrés chromatiques; chaque fois qu'elle a parcouru deux demi-tons, elle s'eſt élevée d'un ton. Mais il y a deux eſpéces de tons, le majeur & le mineur. Lequel des deux eſt formé

par le demi-ton mineur & par le demi-ton majeur réunis?

Pour répondre à cette question, je suppose *sol*𝄪 25 placé entre *sol* 24 & *la* 26 $\frac{2}{3}$. Il y a suivant cette supposition, deux demi-tons, l'un mineur entre *sol* & *sol*𝄪, l'autre majeur entre *sol*𝄪 & *la*. Ces deux demi-tons sont parfaits, chacun en leur espéce. Car le rapport du demi-ton mineur est de 24 à 25, & celui du demi-ton majeur est de 15 à 16. Or il y a entre *sol* & *sol*𝄪 le rapport de 24 à 25, & entre *sol*𝄪 & *la* celui de 25 à 26 $\frac{2}{3}$, qui est le même que celui de 15 à 16. Ces deux demi-tons sont donc parfaits.

Si l'on demande la preuve de l'identité du rapport de 25 à 26 $\frac{2}{3}$ avec celui de 15 à 16, la voici. 16 égalent 15 plus 1 qui est le quinziéme de 15; 26 $\frac{2}{3}$ égalent 25 plus 1 $\frac{2}{3}$ ou $\frac{5}{3}$ qui sont le quinziéme de 25, car dans 25 il y a soixante & quinze tiers, & $\frac{5}{3}$ sont le quinziéme de soixante & quinze tiers. Il y a donc entre *sol*𝄪 25 & *la* 26 $\frac{2}{3}$ un demi-ton, dont le rapport est le même que celui de 15 à 16, c'est-à-dire, un demi-ton majeur parfait; comme il y a un demi-ton mineur parfait entre *sol* 24 & *sol*𝄪 25.

Ces deux demi-tons forment le ton qui se trouve entre *sol* 24 & *la* 26 $\frac{2}{3}$, & ce ton est mineur. Car le rapport du ton mineur est de 9 à 10. Or 24 sont à 26 $\frac{2}{3}$ comme 9 sont à 10. 10 égalent 9 plus 1 qui est le neuviéme de 9. De même 26 $\frac{2}{3}$ égalent 24 plus 2 $\frac{2}{3}$ qui sont le neuviéme de 24, parce qu'il y a soixante & douze tiers dans 24, & que dans 2 $\frac{2}{3}$ il y a huit tiers qui sont le neuviéme de soixante &douze tiers. Ainsi le ton qui se trouve entre *sol* 24 & *la* 26 $\frac{2}{3}$, est mineur, & l'union du demi-

ton mineur avec le demi-ton majeur forme cette eſpéce de ton.

Il réſulte de là, que ſi l'on montoit toujours par demi-tons, depuis une note juſqu'à ſon octave inclusivement (comme dans l'*ex. 6* de la Premiere Partie) faiſant tous les intervalles juſtes, cette octave ſeroit diminuée de trois commas. Car il y a entre une note & ſon octave juſte, trois tons majeurs, deux tons mineurs, & deux demi-tons majeurs. Or ſi l'on montoit comme je viens de le dire, on ne formeroit entre une note & ſon octave, que cinq demi-tons mineurs & ſept demi-tons majeurs, qui vaudroient enſemble cinq tons mineurs & deux demi-tons majeurs. Trois tons mineurs tiendroient par conſéquent la place de trois tons majeurs. Un ton mineur eſt moindre d'un comma qu'un ton majeur. Il ſe trouveroit donc dans l'intervalle de l'octave une diminution de trois commas.

ARTICLE II.

De l'Enharmonique, du Diatonique enharmonique & du Chromatique enharmonique.

L'Enharmonique eſt un genre où le chant procéde ou du moins eſt cenſé procéder par un certain quart de ton. Je dis: *par un certain quart de ton*, parce que cette intervalle n'eſt pas véritablement la quatriéme partie d'un ton, comme on l'a vu plus haut.

Ce genre eſt occaſionné par le tempéramment des inſtrumens qui rendent de la même maniére deux notes différentes, entre leſquelles il doit naturellement y avoir ce quart de ton, par exemple,

ſol

sol ♯ & *la* ♭. Son effet est une surprise causée par le passage d'un mode à un autre, qui ne peut naturellement s'enchaîner avec ce premier mode. Ceci s'éclaircira par un exemple.

La note sensible des tons mineurs paroît quelquefois dans la B. F. & y représente la dominante-tonique. Elle porte alors l'accord de septiéme diminuée. Le renversement de cet accord en produit trois autres. *Voyez l'ex. 94.* La basse continue de cet exemple porte l'accord de septiéme diminuée *sol* ♯ *si re fa*, & trois accords produits par le renversement de ce premier, sçavoir, *si re fa sol* ♯, *re fa* ♮ ♯ *si* & *fa sol* ♯ *si re*. Ces trois derniers accords s'exécutent sur les instrumens dont je viens de parler, comme les trois accords que cette basse porte dans l'*ex. 95*, qui sont, *si re fa la* ♭, *re fa la* ♭ *ut* ♭; *fa la* ♭ *ut* ♭ *mi* double ♭; c'est-à-dire que les mêmes touches du clavecin qui font entendre *si ré fa sol* ♯, font entendre en un autre endroit *si re fa la* ♭; que celles qui font entendre *re fa sol* ♯ *si*, font entendre ailleurs *re fa la* ♭ *ut*, ♭, & que celles qui font entendre *fa sol* ♯ *si re*, font entendre *fa la* ♭ *ut* ♭ *mi* double ♭, mais dans un autre mode. Les quatre accords de l'*ex. 94* sont du mode d'*A mi la*. Le premier de l'*ex. 95* est du mode de *C sol ut* mineur; le second est du mode d'*E si mi* ♭ mineur, & le troisiéme est du mode de *G re sol* ♭ aussi mineur. Ces trois accords sont des accords de septiéme diminuée.

Par le moyen des trois derniers accords du premier exemple, un Auteur, pour donner à l'harmonie d'une piéce une variété extraordinaire, peut à son gré passer du mode d'*A mi la* mineur à celui de *C sol ut* mineur, ou à celui d'*E si mi* ♭ mineur,

ou à celui de *G re sol* ♭ mineur, quoique trois ces derniers modes soient fort étrangers au premier. S'il veut passer à celui de *C sol ut* mineur, il n'a qu'à employer l'accord *si re fa sol* ♯ qui est le second de l'*ex. 94*, & lui faire succéder l'accord de septiéme diminuée *si re fa la* ♭ qui est le premier de l'*ex. 95*.

Ces deux accords sont très-différens. L'oreille ne peut recevoir de suite l'impression de ces deux accords sans en être choquée. Mais comme sur les instrumens qui rendent de même deux notes différentes, les quatre sons qui forment l'un, forment aussi l'autre ; cette identité de sons qui détruit la justesse de ces deux accords, adoucit la dureté du changement de mode. Après l'accord *si re fa sol* ♯, l'accord *si re fa la* ♭ paroît moins dur, quand il est formé par les quatre mêmes sons qui ont formé le premier.

Cette identité de sons diminue la dureté du changement de mode, mais ne la fait pas disparoître entiérement. Tant que l'oreille entend les quatre sons, qui suivant l'intention de l'Auteur, forment d'abord l'accord *si re fa sol* ♯ & ensuite l'accord *si re fa la* ♭ ; elle conserve l'impression du premier accord, parce qu'elle entend toujours les mêmes sons & ne pressent pas ce qui va venir. Mais dès qu'elle entend l'accord qui succéde à celui de septiéme diminuée, elle reçoit avec surprise l'impression de cet accord de septiéme diminuée en même-tems que celle du nouvel accord. Ce qui l'étonne, c'est le quart de ton qui doit naturellement se trouver entre *sol* ♯ & *la* ♭. Ce quart de ton qui fait la différence du demi-ton mineur au demi ton majeur, ne se trouve point sur les instru-

mens qui rendent le même son tantôt pour *sol* ♯ & tantôt pour *la* ♭; mais il est censé y être, puisque ces notes y sont données pour justes, & que leur justesse exige ce quart de ton. Ainsi quand l'oreille reçoit l'impression de l'accord de septiéme diminuée, elle sent que *la* ♭ a succédé à *sol* ♯. Elle sent aussi qu'il doit y avoir le quart de ton enharmonique entre ces deux notes, quoiqu'elles soient réellement à l'unisson sur les instrumens dont j'ai parlé; elle suppose qu'il y est, & en est frappée à peu près comme s'il y étoit véritablement. Comme ce quart de ton fait le défaut de cette succession de notes, c'est lui aussi qui cause la surprise de l'auditeur, & sa répugnance pour une pareille succession.

La répugnance ne dure pas, & la surprise « se » tourne, dit M. Rameau (*gén. harm. pag.* 153), » en admiration, de se voir ainsi transporté d'un » hémisphere à l'autre, pour ainsi dire, sans qu'on » ait eu le tems d'y penser. »

Le Lecteur doit connoître à présent le genre enharmonique. Par la maniére dont on peut passer d'*A mi la* mineur en *C sol ut* mineur, on conçoit comment on peut passer de ce premier mode en *E si mi* ♭ mineur ou en *G re sol* ♭ mineur; on conçoit aussi comment on peut enchaîner à tout mode mineur trois modes qui lui sont étrangers, comment, par exemple, on peut faire succéder au mode d'*E si mi* mineur celui de *G re sol* mineur, ou celui de *B fa si* ♭ mineur, ou même celui de *D la re* ♭ mineur.

En comparant les deux exemples l'un à l'autre, on voit que pour passer d'*A mi la* mineur en *C sol ut* mineur, la B. F. va de *sol* ♯ à *si*; que pour passer de ce premier mode à celui d'*E si mi* ♭ mineur,

elle va de *ſol* 𝄪 à *re*; que pour paſſer à celui de *G re ſol* ♭ mineur, elle va de *ſol* 𝄪 à *fa*; & qu'elle peut par conſéquent dans le genre enharmonique monter de tierce mineure, de fauſſe-quinte & de ſeptiéme diminuée.

Pour revenir au mode d'où l'on eſt parti, on ſe ſert des mêmes accords par le moyen deſquels on a paſſé au mode étranger. Par exemple, pour revenir du mode de *C ſol ut* mineur à celui d'*A mi la* naturel, on employe l'accord *ſi re fa la* ♭ auquel on fait ſuccéder l'accord *ſi re fa ſol* 𝄪. D'où il ſuit que dans l'enharmonique la B. F. peut deſcendre des mêmes intervalles, deſquels je viens de dire qu'elle peut monter.

Le *Diatonique enharmonique* eſt un genre où le chant procéde par deux demi-tons majeurs conſécutifs. Il s'appelle diatonique, parce que les demi-tons majeurs ſont du genre diatonique; il s'appelle enharmonique, parce que deux demi-tons majeurs forment un ton trop grand de ce quart de ton, qui eſt cenſé ſe trouver entre les notes que l'enharmonique parcourt, & qui pour cette raiſon eſt appellé *Quart de ton enharmonique*.

La B. F. en montant alternativement de tierce & de quinte produit quelquefois ce genre. *Voyez l'ex. 96*, où cette baſſe fait alternativement ces deux mouvemens, & parcourt cinq notes, dont la premiere & la quatriéme portent l'accord parfait mineur, & les autres l'accord parfait majeur; ce qui produit dans le ſecond deſſus deux demi-tons majeurs conſécutifs, qui ſe trouvent, le premier entre *ut* & *ſi*, & le ſecond entre *ſi* & *la* 𝄪.

Elle peut auſſi l'engendrer en deſcendant toujours de quinte. *Voyez les ex. 97 & 98*. Dans le

dessus de ces deux exemples, les notes *si* ♮, *la* & *sol* ♯ forment un chant diatonique enharmonique. La B. F. du 97, pour produire ce chant, descend de *sol* tonique sur *ut* dominante-tonique, puis sur *fa* tonique & dominante simple en même-tems. Elle va ensuite à *si* dominante simple suivi de *mi*, qui porte l'accord parfait majeur, & qui pourroit comme dominante-tonique porter l'accord de septiéme mineure avec la tierce majeure. D'où il résulte qu'un chant diatonique enharmonique peut appartenir à trois modes différens. La B. F. du 98, pour produire ce chant, au lieu d'aller de *fa* à *si* naturel pour aller ensuite à *mi*, va de *fa* à *si* ♮ & puis à *mi*. Le *si* ♮ est une dominante simple, qui tient la place d'une autre dominante simple plus haute d'un demi-ton. D'où il suit qu'un chant diatonique enharmonique peut être occasionné par une dominante simple, qu'on met à la place d'une autre, & qui est plus basse d'un demi-ton que celle dont elle tient la place.

Le *Chromatique enharmonique* est un genre où le chant procéde par deux demi-tons mineurs consécutifs. On l'appelle chromatique, parce que les demi-tons mineurs sont du genre chromatique; on l'appelle enharmonique, parce que deux demi-tons mineurs forment un ton trop petit du quart de ton enharmonique.

La B. F. portant sur une même note l'accord parfait majeur après l'accord parfait mineur, descendant ensuite de tierce mineure, puis remontant de tierce majeure, & portant l'accord parfait majeur sur les deux notes auxquelles elle se porte par ces deux mouvemens, produit ce genre le plus extraordinaire de tous. *Voyez l'ex. 99*, où les notes

mi ♮, *mi* ♮, *mi* ♯ forment dans la partie la plus haute un chant de ce genre.

CHAPITRE IX.

Des différentes manières de composer la Basse fondamentale sous un même chant.

LA basse fondamentale engendre la mélodie, mais ce n'est pas toujours par les mêmes notes ni par les mêmes mouvemens, qu'elle produit le même chant; elle le produit tantôt par certaines notes & par certains mouvemens, tantôt par d'autres notes & par des mouvemens différens. En effet un même chant, un même trait de chant fort court peut avoir au dessous de soi bien des basses fondamentales différentes. Ce trait *mi fa mi* se rencontre dans les modes majeurs de *C sol ut* & de *F ut fa*, & dans les modes mineurs d'*A mi la* & de *D la re*. Il peut avoir pour B. F. *ut sol ut*, *ut fa ut*, *la re la*, *ut ♯ re la*, *ut ♯ re ut ♯*, *la sol ut*, *la si mi*, *la sol ♯ la*. Chacune de ses notes peut avoir au-dessous de soi plusieurs notes fondamentales. Ainsi il peut encore avoir pour B F. *ut re sol ut*, *ut la re sol ut*, *la si mi la*, *la si sol ♯ la*, *la re si mi*, *ut la re si mi la*. Voilà quatorze basses fondamentales ou quatorze manières de faire la B. F. des trois notes *mi fa mi*; & il y en a beaucoup d'autres que je supprime de peur d'être trop long.

Ainsi une personne bien instruite des différens mouvemens que la B. F. peut faire, apperçoit à tout moment, en composant la B. F. d'un air, un grand nombre de routes entre lesquelles on peut

choisir. Quoique toutes ces routes soient permises, le choix néanmoins n'en est pour cela indifférent. Car si cette personne, après avoir composé la B. F. de cet air, veut tirer de cette basse une basse continue, seule ou avec d'autres parties d'accompagnement; l'harmonie, en conséquence des routes qu'elles aura préférées, sera plus ou moins douce, plus ou moins piquante, plus ou moins expressive.

Le meilleur choix est ordinairement celui par lequel on fait faire à la B. F. des mouvemens naturels & point trop fréquens. Quand les mouvemens de cette basse sont naturels, ils produisent une harmonie douce & qui plaît généralement; quand ils ne sont point trop fréquens, les accords font plus d'impression sur l'oreille, & l'auditeur en apperçoit mieux la succession.

Les mouvemens les plus naturels sont ceux qu'elle fait dans un même mode, & le mouvement continué de quinte en descendant. Il faut excepter néanmoins des mouvemens naturels, ceux qu'elle fait dans les modes mineurs pour aller à la note sensible. Car ces mouvemens sont irréguliers; & l'accord de septiéme diminuée que porte cette note sensible, est dur.

J'ai dit que le meilleur choix étoit ordinairement celui des routes naturelles, mais je n'ai pas dit qu'il fallût toujours préférer ces routes aux autres. En effet, il est quelquefois à propos de faire faire à la B. F. des mouvemens irréguliers, & d'employer des accords durs, soit pour varier l'harmonie, soit pour exprimer quelque sentiment, soit pour arranger d'une certaine maniére les parties d'une piéce.

Les mouvemens de la B. F. ne sont pas trop

fréquens, lorsqu'elle n'est point composée de notes qui passent avec rapidité. On peut néanmoins, pour des raisons que j'exposerai dans le Ch. XI. mettre quelquefois dans cette basse une note brève, & même en mettre deux de suite. Mais on n'en peut pas mettre de suite un plus grand nombre, parce que l'oreille ne sentiroit plus la succession des accords, ce qui seroit un grand défaut. Ce n'en seroit pas un que de faire durer long-tems le même accord fondamental. Une note & par conséquent un accord de la B. F. peuvent durer deux, trois ou même quatre mesures, sans causer d'ennui. C'est même un plaisir pour l'oreille que d'entendre des chants qui parcourent pendant ce nombre de mesures les notes de cet accord.

Je terminerai ce Chapitre par deux observations.

La premiere est que les enchaînemens de dominantes qu'offre la B. F. en descendant alternativement de tierce & de quinte, comme dans les *ex.* 65, 66 & 67, produisent une harmonie fort agréable, quoique le mouvement de tierce soit dans la B. F. un mouvement irrégulier. J'ai dit ailleurs que l'irrégularité de ce mouvement étoit réparée par l'agrément de la liaison, agrément qu'il augmente. Ainsi l'on peut faire former à la B. F. ce mouvement alternatif de tierce & de quinte autant de fois qu'on le jugera à propos, & l'employer à peu près comme un mouvement naturel.

La seconde observation est qu'en faisant faire à la B. F. le mouvement continué de quinte en descendant, ou le mouvement alternatif de tierce & de quinte en descendant, on peut, si l'on veut, parcourir plusieurs modes; qu'on peut les parcourir par le moyen du mouvement de quinte continué,

ſans qu'aucune partie forme un chant chromatique, parce qu'on peut faire ſuccéder à une dominante-tonique une note ſimplement tonique, & ne donner à chaque note qu'un ſeul caractére ; qu'on ne peut à la vérité les parcourir par le mouvement alternatif de tierce & de quinte en deſcendant, ſans que la B. C. ou l'une des parties ſupérieures, ſi elles procédent par les dégrés les plus proches, forme un chant chromatique ; mais que ce chromatique eſt doux, lorſque la B. F. n'offre que des notes longues. La ſucceſſion des modes diverſifie l'harmonie. Ainſi l'on peut en faiſant faire ces mouvemens à la B. F. & ne lui donnant que des notes longues, en tirer une harmonie douce & néanmoins variée. Or cette variété qui vient des modes & qui eſt jointe à la douceur, eſt préférable en bien des occaſions à celle qui vient de la dureté des accords.

CHAPITRE X.

Des Cadences Muſicales.

Cadence ou chute en muſique, ſignifie en général le paſſage d'une note à une note qui eſt d'un accord fondamental différent de celui auquel la premiere appartient. Ainſi *re* & *ut* forment une cadence, lorſqu'il n'ont pas au-deſſous d'eux une note fondamentale qui leur ſoit commune. Il y a par conſéquent dans les pieces de muſique autant de cadences, qu'il y a de mouvemens dans leur B. F.

On a reſtraint néanmoins le nom de cadence à trois eſpeces de paſſages, qu'on appelle cadence

parfaite, cadence imparfaite & cadence rompue. M. Rameau ajoute à ces trois ſortes de cadences, une quatriéme eſpece qu'il appelle cadence interrompue.

La *Cadence parfaite* eſt celle où la B. F. deſcend d'une dominante-tonique ſur une tonique. Dans cette cadence, la B. F. va par le plus parfait de tous les mouvemens chercher la note principale d'un mode. Cette cadence termine parfaitement les modes & les piéces de muſique. On ne peut finir une piéce de muſique d'une maniére qui contente parfaitement l'oreille, que par le moyen de cette cadence pratiquée dans le mode principal de cette piéce.

La *Cadence imparfaite* eſt celle où la B. F. deſcend d'une ſoudominante ſur une tonique. Cette cadence peut terminer les modes, mais d'une maniére qui ne ſatisfait pas pleinement l'oreille.

La *Cadence rompue* eſt celle où la B. F. paſſe d'une dominante-tonique à une note qui eſt un dégré au-deſſus. Dans cette cadence, la B. F. qui doit naturellement deſcendre d'une dominante-tonique ſur une tonique, quitte ſon droit chemin, pour prendre une route détournée. La note qui ſuccéde à la dominante-tonique, prend la place de la tonique ſur laquelle cette baſſe devroit deſcendre. Elle peut être tonique, ou note cenſée-tonique, ou dominante ſimple. Elle peut même être dominante-tonique. On ſe ſert de la cadence rompue pour changer de mode, ou pour interrompre le cours d'un mode, ou pour retarder de quelques inſtans la concluſion d'une piéce de muſique. J'ai parlé à la fin de l'article I. du Ch. VII. de cette Partie, d'une licence par laquelle la B. F. monte diatoniquement

d'une dominante ſimple ſur une dominante-tonique, & j'ai dit que ce mouvement eſt une eſpece de cadence rompue. En effet cette licence reſſemble à la cadence rompue, qui eſt elle-même une licence. La B. F. monte auſſi quelquefois diatoniquement d'une dominante ſimple ſur une autre dominante ſimple. Par exemple, après avoir monté d'*ut* tonique ſur *re* dominante ſimple, elle monte de ce *re* ſur *mi* dominante ſimple du ton de *D la re* mineur. Ce dernier mouvement eſt encore une eſpece de cadence rompue.

La *Cadence interrompue* eſt celle où la B. F. deſcend d'une dominante-tonique ou d'une dominante ſimple ſur une note qui eſt une tierce au-deſſous. Cette note ſur laquelle cette baſſe deſcend, prend la place de la note qui eſt une quinte au-deſſous de la dominante, & à laquelle la dominante devroit naturellement ſe porter. Ainſi la cadence interrompue fait à peu près le même effet que la cadence rompue. Les enchaînemens de dominantes où la B. F. deſcend alternativement de quinte & de tierce, & ceux où elle deſcend de tierce pluſieurs fois de ſuite, offrent cette cadence toutes les fois que cette baſſe deſcend de tierce. Ainſi les *ex.* 65, 66, 67, 68, 69 & 70 préſentent chacun une ou pluſieurs cadences interrompues. *Voy. l'ex.* 100.

Ces quatre eſpeces de cadences ſe pratiquent par renverſement, c'eſt-à-dire, que dans un morceau à deux ou plus de parties, la B. C. peut dans chacune de ces cadences être différente de la B. F. & la partie ſupérieure, ou l'une des parties ſupérieures, peut faire le même mouvement que fait cette derniere baſſe, & parcourir les mêmes notes que cette derniere baſſe parcourt pour former la cadence.

Il faut remarquer au ſujet de la cadence interrompue, que la B. F. en deſcendant de tierce après une dominante ſimple, va pour l'ordinaire à une autre dominante, ſoit ſimple ſoit tonique, comme on le voit dans les *ex.* 65, *66 & ſuiv.* mais qu'elle va auſſi quelquefois à une ſoudominante ou à une tonique *Voyez les ex.* 101, 102 & 103. Dans les *ex.* 101 & 102 la B. F. deſcend de la note A qui eſt un *la* dominante ſimple, ſur la note B qui eſt un *fa* ſoudominante, & qui dans l'*ex.* 102 a ſa diſſonance au-deſſous de ſoi. Le deſſus & la B. C. de l'*ex.* 103 ſont tirés de la deuxiéme ſcene du ballet de Pigmalion par M. Rameau. Je leur ai ajouté une B. F. Cette baſſe-ci deſcend de la note A qui eſt un *mi* ♮ dominante ſimple ſur la note B qui eſt un *ut* note tonique.

CHAPITRE XI.

Des notes qui forment harmonie.

ON diſtingue deux eſpeces de chant, le ſimple & le figuré.

Le *Chant ſimple* eſt celui dont toutes les notes doivent former harmonie, c'eſt-à-dire, faire partie de quelque accord. Tels ſont les chants de la plûpart des exemples que j'ai donnés juſqu'à préſent dans cette ſeconde Partie. Une piéce dont tous les chants ſont ſimples & compoſés de notes toutes égales ou de notes très-longues, s'appelle *contre-point*.

Le *Chant figuré* eſt celui dont certaines notes peuvent ne point former harmonie, & n'être employées que pour le goût. Tels ſont les chants d'un

grand nombre d'exemples que je donnerai dans la ſuite.

Lorſque les notes paſſent avec rapidité, il y en a ordinairement beaucoup qui ne doivent point former harmonie ; parce que les accords paſſeroient trop vîte, & n'offriroient qu'une confuſion déſagréable à l'oreille, qui ne pourroit point appercevoir leur ſucceſſion. Il faut donc alors ſe contenter de faire former harmonie à certaines notes. Voici les regles qu'il faut obſerver à ce ſujet.

1re *Régle.* Quand les tems d'une meſure renferment chacun pluſieurs notes qui ſe ſuivent diatoniquement; il ſuffit ordinairement, par rapport à l'harmonie, de faire attention aux notes qui commencent les tems : l'on peut regarder les autres comme inutiles à l'harmonie, & comme pouvant indifféremment être ou n'être pas compriſes dans les accords de la B. F. *Voy. l'ex.* 104. En compoſant la B. F. de cet exemple, je n'ai fait aucune attention aux notes qui ne commencent point les tems, excepté à la note A par qui j'ai voulu faire former harmonie, pour une raiſon qu'on appercevra en liſant ce que je dirai au ſujet de la troiſiéme regle.

2me *Regle.* Il eſt bon pour la variété de faire former harmonie par des notes qui pourroient n'en point former. Mais il faut que ce ſoit des notes qui ne paſſent point trop rapidement. *Voy. l'ex.* 105. J'aurois pu, en compoſant la B. F. de l'avant-derniere meſure de cet exemple, ne faire point attention à l'*ut* du deſſus, & ne mettre à cette baſſe que *ſol*. Mais l'harmonie fondamentale de cet exemple n'auroit renfermé que les accords d'*ut* & de *ſol*, au lieu qu'en faiſant former harmonie à toutes les notes que le deſſus parcourt dans cette meſure, j'ai

trouvé une ſuite de dominantes, qui met de la variété dans l'harmonie.

3me *Regle.* Il eſt quelquefois meilleur de faire former harmonie par une note qui paſſe fort vîte, que de la regarder comme une note de goût. *Voy. l'ex.* 106. Le ſecond *ut* du deſſus paſſe fort vîte, & auroit pu ne point former harmonie. Mais alors l'accord de *ſol* qui commence au milieu de la meſure, auroit été continué juſqu'à l'autre meſure incluſivement : ç'eut été un accord ſyncopé. C'eſt ce qui m'a déterminé à faire former harmonie par cet *ut*. Car on doit éviter, autant qu'il eſt poſſible, de faire ſyncoper l'harmonie, c'eſt-à-dire, qu'après avoir fait commencer une note fondamentale au milieu d'une meſure, on doit éviter de la continuer dans la meſure ſuivante, ou qu'après avoir fait commencer une note fondamentale au milieu d'un tems, on doit éviter de la continuer dans le tems ſuivant. Il faut remarquer à ce ſujet que ce n'eſt pas un défaut qu'une note fondamentale rempliſſe pluſieurs meſures, ou une meſure entiere & une partie de la meſure ſuivante, ou un tems entier & une partie du tems ſuivant.

4me *Regle.* Toute note ſéparée de la précédente & de la ſuivante par des intervalles de tierce ou plus grands que ceux de tierce, doit former harmonie. Lorſqu'il y a une ſuite de notes breves ainſi ſéparées les unes des autres, il faut que pluſieurs ſoient du même accord fondamental. Autrement les accords fondamentaux ſe ſuccéderoient avec trop de rapidité. *Voy. l'ex.* 107. Toutes les notes tant du deſſus que de la B. C. ſont compriſes dans les accords de la B. F. & preſque toutes ſuivant la regle doivent y être compriſes. La plûpart des notes fondamentales ſont des blanches. Sur chacune de ces blanches le deſ-

ſus offre tantôt deux noires, tantôt une noire pointée & une croche, & tantôt quatre croches; la B. C. offre tantôt une blanche, & tantôt comme le deſſus pluſieurs notes de moindre valeur. Ainſi les accords fondamentaux ſuccédent les uns aux autres avec lenteur, pendant que les notes du deſſus & quelquefois de la B. C. paſſent plus vîte ou même avec rapidité. Cette lenteur de la ſucceſſion fondamentale fait un fort bon effet, mais n'eſt pas abſolument néceſſaire. Auſſi ne m'y ſuis-je pas toujours aſſujetti. Les quatre croches A, B, C, D du deſſus, & les deux noires A B de la B. C. ſont de deux accords fondamentaux. J'ai mis ſous les quatre croches E, F, G, H du deſſus, deux notes fondamentales différentes, quoique ces quatre croches euſſent pu être du même accord. J'en ai mis auſſi deux ſous les croches C, D, E, F de la B. C. La B. F. peut offrir deux accords dans chaque tems d'une meſure à deux tems, quand cette meſure ne va pas trop vîte. Chaque noire d'un chant peut dans cette meſure être d'un accord dont la note précédente ni la ſuivante ne ſoient pas; quatre croches conſécutives peuvent appartenir à deux accords différens. Mais quatre croches conſécutives ne peuvent pas appartenir à quatre accords, ni même trois croches conſécutives à trois accords, à moins que le mouvement de la meſure ne ſoit lent, ou que la premiere des trois croches ne ſoit d'un accord qui ait commencé avant elle.

Il y a une exception à la 4me regle. Quand pluſieurs croches conſécutives, dont chacune eſt ſéparée de la précédente & de la ſuivante par un intervalle de tierce ou plus grand, forment à l'oreille deux parties diſtinctes; il peut arriver que pluſieurs

de ces croches ne soient point obligées de former harmonie, parce qu'elles sont censées se trouver dans une suite diatonique de notes, & ne sont point prises pour disjointes. *Voyez l'exemple* 108. La suite de croches qui est dans le dessus, exécutée d'un mouvement guai forme à l'oreille deux parties distinctes, dont la prémiere n'est composée que de plusieurs *mi*, & la seconde est un chant composé des notes *ut*, *re*, *ut*, *si*, *la*, *sol* ♯, *fa* ♯, *mi*. Le *fa* ♯ pour cette raison ne fait partie d'aucun accord: il est censé suivre immédiatement le *sol* ♯, & passe comme note de goût.

5me *Régle*. Lorsqu'une note qui passe entre les tems, est conjointe avec la précédente, c'est-à-dire, la suit diatoniquement, & se trouve disjointe d'avec la suivante, c'est-à-dire, en est séparée par un intervalle de tierce ou plus grand; il faut quelquefois, & quelquefois il ne faut pas lui former harmonie. Il en est de même d'une note qui est disjointe d'avec la précédente & conjointe avec la suivante. C'est la B. F. qui doit guider en ces occasions. Si en ne faisant point former harmonie à ces notes, la B. F. en est dérangée; il faut leur faire former harmonie. Si en leur faisant former harmonie, la B. F. devient mauvaise; il ne faut les regarder que comme des notes de goût. Si la B. F. se trouve bonne, soit qu'on leur fasse former harmonie ou non; il faut voir qui des deux partis rendroit meilleure cette basse, & le préférer, à moins que l'autre parti ne rendît la B. C. plus chantante, ou ne fournît le moyen de rendre plus belle une autre partie qu'on voudroit faire briller. *Voy. l'ex.* 109. Toutes les notes du dessus qui passent entre les tems, & qui sont conjointes avec les

les précédentes & disjointes d'avec les suivantes, celles aussi qui sont conjointes avec les suivantes & disjointes d'avec les précédentes, sont marquées d'une lettre. On voit par la B. F. que les notes A, B, C, D, E, G forment harmonie, & que les notes F, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S n'en forment pas. On peut par la même basse reconnoître les notes qui en forment, & celles qui n'en forment pas dans la B. C.

Il faut remarquer 1° qu'entre les notes du dessus, qui conjointes d'un côté & disjointes de l'autre forment harmonie, les notes A, C, D, E sont d'un accord fondamental qui commence avant elles, & que la note G est d'un nouvel accord.

2° Que la note B est aussi d'un nouvel accord, & qu'elle est censée former harmonie avec l'*ut* des basses C. & F. & non avec le *sol*. Le *fa* qui suit cette note B n'étant pas de l'harmonie d'*ut*, cette note B forme harmonie à sa place. Les notes *sol*, *fa*, *mi*, *la* ne sont pour l'harmonie que *sol mi la*; & comme les notes *sol*, *fa*, *mi* sont d'un même trait qui commence presque en même tems que l'*ut* des basses; elles sont censées passer toutes trois sur cet *ut*, & le *sol* forme harmonie avec cet *ut*, & non avec le *sol* des basses.

3° Qu'il y a dans chaque partie à la fin du premier tems de l'avant-derniere mesure deux notes fort courtes qui forment de suite deux accords. Quoique ces deux accords passent fort vîte, ils ne causent point de confusion. Il en faut faire passer rapidement un plus grand nombre pour causer ce mauvais effet.

6me *Regle*. Lorsqu'on met plusieurs notes dans chaque tems; celles qui commencent les tems &

même les premiers tems de la mesure, peuvent ne pas former harmonie. Il n'importe même qu'elles soient disjointes d'avec les précédentes. *Voy. l'ex.* 110. Aucune des notes marquées d'une lettre ne forme harmonie. Elles commencent néanmoins toutes un tems, la note L commence une mesure, & la note E est disjointe d'avec la précédente. Si je leur avois fait former harmonie, ma B. F. auroit été moins bonne, & ma B. C. n'auroit pû être dans le goût de simplicité que j'ai voulu lui donner.

Remarquez que le *mi* qui précede la note L n'est pas de l'harmonie de la mesure où il paroît, mais de celle de la mesure suivante, & qu'il forme harmonie à la place de cette note L. Il est l'octave de la B. C. & la tierce de la B. F.

7me *Regle.* L'on peut dans une mesure à trois tems ordinaires, & à plus forte raison dans une mesure à trois tems légers, ne point faire former harmonie par une note qui remplit un second tems. *Voy. les ex.* 111 & 112. La note A de l'*ex.* 111, & les notes A, B, C de l'*ex.* 112 ne forment point harmonie.

8me *Regle.* Lorsque le mouvement d'une mesure est lent; il faut faire former harmonie par des notes qu'on auroit pû regarder comme inutiles à l'harmonie, si le mouvement eut été plus prompt. On partage pour cela les tems en deux, & l'on en regarde chaque partie comme un tems. *Voy. l'ex.* 113. La lenteur du mouvement m'oblige à faire former harmonie aux noires qui passent entre les tems, comme à celles qui les commencent.

Ce que je fais par rapport aux temps que je partage en deux, la B. F. m'engage quelquefois à le faire par rapport à une note du chant, c'est-à-dire,

à la partager ou à la supposer partagée en deux de moindre valeur, pour qu'elle puisse appartenir à deux accords différens. *Voy. l'ex.* 114, où j'ai supposé la note A du dessus partagée en deux, pour former dans la B. F. un enchaînement de deux dominantes.

CHAPITRE XII.

Énumération des accords.

ON divise les accords en deux classes principales, en consonans & en dissonans.

Les *accords consonans* sont ceux qui plaisent par eux-mêmes. Il y en a trois, sçavoir, l'accord parfait, l'accord de sixte & l'accord de sixte-quarte. Les deux derniers viennent de l'accord parfait par le renversement.

L'*accord parfait* est composé de telle note qu'on veut choisir, de la tierce & de la quinte de cette note. Ainsi *ut*, *mi*, *sol* forment un accord parfait. Si au lieu de mettre *ut* au-dessous de *mi* & de *sol*, on met *mi* au-dessous d'*ut* & de *sol*; ces trois notes forment un *accord de sixte*. Si l'on met *sol* au-dessous des deux autres, elles forment un *accord de sixte-quarte*. L'accord parfait ne se chiffre point pour l'ordinaire. Quand la tierce de cet accord demande un dieze qui n'est point à la clef, on désigne tout l'accord par un ♯. Quand elle demande un bémol qui n'est point à la clef ou un béquarre, on désigne tout l'accord par celui de ces deux signes qu'elle demande. Lorsque la note qui porte l'accord parfait, a porté auparavant ou doit porter ensuite un

autre accord, on marque l'accord parfait par un 3, à moins que la tierce de la note qui le porte ne demande un des trois ſignes dont je viens de parler. En ce cas, ce ſigne tient la place du 3. L'accord de ſixte eſt déſigné par un 6, & celui de ſixte-quarte par un 6 & par un 4 qu'on met ſous ce 6. *Voy. l'ex.* 115 qui vous offre l'accord parfait majeur *ut mi ſol*, l'accord parfait mineur *la ut mi*, & les accords produits par le renverſement de ces deux accords parfaits.

Les *accords diſſonans* ſont ceux qui par eux-mêmes choquent l'oreille, & ne plaiſent que par le moyen de certaines précautions qui conſiſtent à les préparer & à les ſauver.

Il y a trois ſortes d'accords diſſonans, ſçavoir, les accords diſſonans ordinaires, les accords par ſuppoſition & les accords par ſubſtitution.

Les accords diſſonans ordinaires ſont l'accord de ſeptiéme, & ceux qui viennent de cet accord par le renverſement.

Il faut diſtinguer trois eſpeces d'accords de *ſeptiéme*, ſçavoir celui de ſeptiéme mineure dont la tierce eſt majeure, celui de ſeptiéme mineure dont la tierce eſt mineure, & celui de ſeptiéme majeure. Je ne parle point ici de l'accord de ſeptiéme ſuperflue, ni de celui de ſeptiéme diminuée. L'un eſt un accord par ſuppoſition, l'autre eſt un accord par ſubſtitution, & il ne s'agit à préſent que des accords diſſonans ordinaires.

L'accord de ſeptiéme mineure dont la tierce eſt majeure, eſt l'accord des dominantes-toniques. L'accord de ſeptiéme mineure dont la tierce eſt mineure, & celui de ſeptiéme majeure ſont des accords de dominantes ſimples. Quelquefois néanmoins une

dominante simple porte, comme les dominantes-toniques, un accord de septiéme mineure dont la tierce est majeure, parce que la note qui fait cette tierce va monter à la note sensible d'un mode mineur.

L'*accord de septiéme mineure dont la tierce est majeure*, lorsqu'il est porté par les dominantes toniques, produit trois accords par le renversement, sçavoir, celui de *fausse-quinte*, celui de *sixte sensible* & celui de *triton*. *Voy. l'ex.* 116, & remarquez sur la B. C. les chiffres de ces quatre accords.

M. Rameau dit dans son *Traité de l'harmonie* (*Liv. I. Ch. IX.*) que cet accord affecté aux dominantes (il parle des dominantes-toniques) est la source de toutes les dissonances; que la tierce majeure qu'il tient de l'accord parfait dont il dérive, forme toutes les dissonances majeures; & que la tierce mineure ajoutée à cet accord parfait forme toutes les dissonances mineures. Suivant cette division des dissonances en majeures & en mineures, le triton & la sixte sensible sont des dissonances majeures, la septiéme & la fausse quinte sont des dissonances mineures. Il me semble que la découverte de la B. F. auroit dû faire abandonner cette ancienne division des dissonances. En effet dans l'accord de septiéme dont il s'agit & dans ses dérivés, il n'y a aucune autre dissonance que la note qui est la septiéme de la B. F. La note sensible qui est la tierce de cette basse, n'est dissonance dans aucun de ces accords. Dans les quatre premiers accords de l'*ex.* 116, il n'y a d'autre dissonance que le *fa*. Retranchez-en le *fa*, il deviendront tous consonans. Mais, dira-t-on, dans le quatriéme accord qui est celui de triton, le *si* qui est le triton, n'est-il pas une dissonance sur le *fa*? Je réponds que ces

deux notes forment enſemble un accord diſſonant ; mais que la diſſonance vient du *fa*, comme dans la même accord où *ſol* & *fa* forment un accord diſſonant de ſeconde, la diſſonance vient de *fa* & non de *ſol* qui eſt l'octave du ſon fondamental. Au reſte qu'on admette ou qu'on rejette la diviſion des diſſonances en majeures & en mineures, cela ne fait rien à la pratique. Ceux qui admettent cette diviſion, donnent pour regle qu'une diſſonance majeure doit naturellement monter d'un demi-ton, & qu'une diſſonance mineure doit naturellement deſcendre d'un dégré ; & moi qui la rejette, je donne pour regle qu'une note ſenſible doit naturellement monter d'un demi-ton ſur une tonique, qu'une note qui eſt ſeptiéme ſur la B. F. doit naturellement deſcendre d'un dégré. Les deux regles ne preſcrivent-elles pas les mêmes choſes ?

L'*accord de ſeptiéme mineure dont la tierce eſt mineure*, produit trois accords, ſçavoir, celui de *grande ſixte* ou de *ſixte-quinte*, celui de *petite ſixte* ou de *tierce-quarte*, & celui de *ſeconde*. *Voy. l'ex.* 117, qui vous préſente ces accords & leurs chiffres. Ayez ſoin de remarquer ſur la B. C. ces chiffres & ceux des exemples ſuivans. Obſervez auſſi que dans la derniere partie de cet exemple, il y a au-deſſus de *ſi* portant ſeptiéme, un *fa* qui eſt la fauſſe-quinte de ce *ſi*, & qu'au deſſus du *fa*, de la B. C. il y a un *ſi* qui eſt le triton ou la quarte ſuperflue de ce *fa*. Cette fauſſe-quinte eſt regardée comme une quinte juſte, & ce triton eſt regardé comme une quarte juſte.

L'*accord de ſeptiéme majeure* produit auſſi trois accords qui ont les mêmes noms que ceux qui viennent de la ſeptiéme mineure dont la tierce eſt mineure. *Voy. l'ex.* 118.

Il y a trois *accords par supposition*, sçavoir, celui de neuviéme, celui de onziéme, & celui de septiéme superflue avec la sixte mineure, qu'on pourroit appeller accord de treiziéme.

L'*accord de neuviéme* est formé par l'addition d'une tierce au-dessous d'un accord de septiéme; l'*accord de onziéme*, qu'on appelle aussi *accord de quarte dissonante*, est formé par l'addition d'une quinte au dessous d'un accord de septiéme; l'*accord de septiéme superflue avec la sixte-mineure*, est formé par l'addition d'une septiéme majeure au-dessous d'un accord de septiéme diminuée. *Voy. l'ex.* 119. Ainsi la B. F. qui dans tous les autres accords se trouve au dessous ou à l'unisson de la B. C. se trouve au-dessus de cette basse dans les accords par supposition.

Quand on pratique l'accord de neuvieme sur la médiante des modes mineurs; comme cet accord est formé par une tierce majeure ajoutée par-dessous à l'accord de la dominante-tonique, dont la tierce est majeure, il s'y trouve deux tierces majeures l'une sur l'autre qui forment une quinte superflue. Cette quinte superflue donne le nom à tout l'accord, & son chiffre qui est un 5 avec un dieze ou avec un béquarre, suffit pour le désigner tout entier. C'est-à-dire que cet accord de neuviéme s'appelle accord de quinte superflue, & se marque par un ♯ 5 ou par un ♮ 5. Voyez l'exemple 120, où cet accord se trouve au commencement de la troisiéme mesure.

Quand on pratique l'accord de onziéme sur une note tonique, la septiéme de cet accord s'appelle septiéme superflue & donne le nom à tout l'accord. Si la note sensible qui forme cette septiéme demande un dieze ou un béquarre, tout l'accord est désigné

par un ♯ 7 ou par un ♭ 7 ; ſi elle ne demande rien, l'accord eſt déſigné par un 4 , comme les autres accords de onziéme. La ſeptiéme ſuperflue forme avec la note de la B. C. le même intervalle que la ſeptiéme majeure forme avec la note ſur laquelle elle ſe trouve. Elle differe de la ſeptiéme majeure par la neuviéme & par la onziéme dont elle eſt accompagnée, par ſa diſtance à l'égard de la B. F. dont elle n'eſt que la tierce & par la maniére dont elle ſe ſauve. C'eſt une note ſenſible qui doit monter d'un demi-ton, au lieu que la ſeptiéme majeure ſe ſauve en deſcendant d'un dégré. *Voyez l'ex.* 121.

La ſeptiéme ſuperflue qui ſe trouve dans un même accord avec la ſixte mineure, forme avec la note de la B. C. le même intervalle que la ſeptiéme qui ſe trouve ſur une tonique dans un accord de onziéme, forme ſur cette tonique.

On forme quelquefois un accord de neuviéme en ajoutant une tierce au-deſſous de l'accord d'une ſoudominante qui a ſa diſſonance au-deſſous d'elle. *Voy. l'ex.* 122 , qui eſt partagé en deux petits. Dans le premier, la note A de la B. C eſt la diſſonance de la note B. de la B. F. Cette note B eſt une ſoudominante qui a au-deſſous de ſoi ſa diſſonance. Dans le ſecond, la note C eſt cette même diſſonance au-deſſous de laquelle il y un *fa*, dont l'addition produit l'accord de neuviéme.

Les accords par ſuppoſition ne ſe renverſent pas, & par conſéquent ne produiſent pas d'autres accords.

Il y a deux maniéres de pratiquer les accords de neuviéme & de onziéme, ſçavoir, la ſuppoſition & la ſuſpenſion. La *ſuppoſition* eſt l'addition

d'une tierce ou d'une quinte au-deſſous de l'accord de ſeptiéme. La *ſuſpenſion* eſt la continuation d'une ou de pluſieurs notes d'un accord, continuation qui altere l'accord ſuivant & en ſuſpend l'effet ſur une note de B. C. *Voy. l'ex.* 123. L'accord de neuviéme qui ſe trouve à la troiſiéme meſure y eſt formé par la ſuſpenſion. L'*ut* de la B. C. qui porte la neuviéme, demande naturellement l'accord de ſixte, & non cette neuviéme. Le *ſol* ♯, le *ſi* & le *re* ſuſpendent l'effet de cet accord de ſixte, qui ne paroît dans ſa pureté qu'au ſecond tems.

Remarquez que par la ſuſpenſion les notes de deux accords ſe trouvent mêlées enſemble. L'*ut* & le *mi* forment une partie de l'accord complet de ſixte ſimple; le *ſol* ♯, le *ſi* & le *re* ſont des notes de l'accord de ſixte ſenſible qui précéde l'accord de ſixte ſimple. Ces trois dernieres notes par leur connuation alterent l'accord de ſixte ſimple, qui ne fait ſon effet que lorſqu'elles ceſſent, & que *la* ſuſpendu par le *ſi* & par le *ſol* ♯, paroît.

Remarquez encore que l'accord de neuviéme que vous avez vu dans la troiſiéme meſure de l'*ex.* 120, eſt formé par les mêmes notes qui compoſent l'accord par ſuſpenſion de l'*ex.* 123, & que cet accord de l'*ex.* 120 n'eſt pas néanmoins un accord par ſuſpenſion mais par ſuppoſition. La différence de ces deux accords vient de ce qui les précéde. L'accord de l'*ex.* 120 eſt précédé de l'accord de *ſi* dominante ſimple qui ſe trouve dans les baſſes C. & F. Cet accord demande après lui dans la B. F. la note *mi* portant l'accord de ſeptiéme. En effet la B. F. va de *ſi* à *mi* portant l'accord de ſeptiéme, la B. C. monte de *ſi* ſur *ut*, & cet *ut* placé une tierce au deſſous de *mi* forme avec l'accord de ce *mi* un ac-

cord de neuviéme par ſuppoſition. L'accord de l'*ex.* 123, eſt précédé de l'accord de ſixte ſenſible, dont la B. F. eſt *mi* dominante-tonique qui demande après elle la tonique *la*. C'eſt pourquoi j'ai mis cette tonique ſous *ut* dès qu'il a paru dans la B. C. Il eſt vrai que cette tonique ſemble porter alors non-ſeulement une ſeptiéme, ce qui ne convient point à une tonique lorſqu'elle eſt note fondamentale, à moins qu'elle n'ait un double caractere, mais encore une neuviéme & une onziéme, ce qui ne convient à aucune note fondamentale. Mais cette ſeptiéme, cette neuviéme & cette onziéme ſont ſur cette tonique comme ſi elles n'y étoient pas. Elles appartiennent à l'accord précédent, & non à l'accord préſent; elles paroiſſent pour le goût, & non pour l'harmonie; & cette tonique eſt cenſée ne porter que l'accord parfait. Si l'on vouloit regarder comme accord par ſuppoſition cet accord que je dis être accord par ſuſpenſion, il faudroit lui donner pour note fondamentale un *mi*, ce qui feroit ſyncoper l'harmonie; car l'accord de dominante-tonique commencé au ſecond tems de la ſeconde meſure, ſeroit continué dans la meſure ſuivante. Or il faut éviter de faire ſyncoper l'harmonie. Cette réflexion doit faire diſcerner quand les accords de neuviéme & de onziéme ſont pratiqués par ſuppoſition, & quand ils ſont pratiqués par ſuſpenſion. Elle doit par conſéquent faire regarder comme accord par ſuſpenſion les onziémes de l'*ex.* 124.

Il y a au premier tems de l'avant derniere meſure de ce dernier exemple un accord chiffré d'un 4 ſur un 5. C'eſt un accord de onziéme par ſuſpenſion qu'on appelle accord de quarte & quinte. L'*accord de quarte & quinte* eſt un accord de onziéme dont

on retranche la ſeptiéme & la neuviéme. Quelquefois on n'en retranche que la neuviéme. On y met l'octave de la note de B. C. qui le porte. Il ſe pratique par ſuppoſition & par ſuſpenſion. *Voyez l'ex. 125*, où il eſt pratiqué de la premiere maniére.

Cet accord dans les *ex. 124* & *125* ſe trouve ſur *ſol* dominante-tonique, qui dans le premier eſt fondamental, parce que l'accord eſt pratiqué par ſuſpenſion, & dans le ſecond eſt quinte au-deſſous d'une note fondamentale, parce que l'accord eſt pratiqué par ſuppoſition. Il ſe trouve fort ſouvent ſur les dominantes-toniques pratiqué tantôt de l'une & tantôt de l'autre maniére. On le voit auſſi quelquefois pratiqué par ſuſpenſion ſur les toniques. On voit, par exemple, en *C ſol ut* l'accord *ſol ſol ſi re fa* ſuivi de l'accord *ut ſol ut fa*. Ce dernier accord eſt formé par la continuation du *fa* qui devroit naturellement deſcendre ſur *mi* dès qu'*ut* tonique ſuccéde à *ſol*, & qui n'y deſcend qu'après avoir paru ſur cette tonique. Il peut ſe trouver auſſi ſur des notes cenſées toniques. Dans la B. C. de de l'*ex. 78*, *ſol* pourroit porter *ut re* avant de porter *ſi re*, & *la* pourroit porter *re mi* avant de porter *ut mi*. Le ſecond deſſus commenceroit par trois *ut* noirs, dont le troiſiéme ſe trouveroit ſur le premier *ſol* de la B. C. & deſcendroit ſur le *ſi*. Il offriroit au commencement de la meſure ſuivante *re* noir qui deſcendroit ſur *ut*. L'accord ne ſeroit point pratiqué par ſuſpenſion, mais par ſuppoſition. La B. F. offriroit au commencement de la deuxiéme meſure *re* quinte au-deſſus du premier *ſol* de la B. C. Elle offriroit au commencement de la troiſiéme meſure *mi* quinte au-deſſus de *la*. Ce *re* & ce *mi* ſeroient deux dominantes ſimples, dont la premiere ſeroit

ſuivie de *ſol* cenſé tonique, & la deuxiéme ſuivie de *la* auſſi cenſé tonique.

On pratique par ſuſpenſion ſur la tonique d'autres accords que celui de quarte & quinte. Quelquefois on y fait paroître l'accord de neuviéme, & non celui de onziéme ou quarte. On fait ſuccéder à l'accord *ſi re fa ſol*, l'accord *ut re mi ſol*. Le *fa* deſcend ſur *mi* dès qu'*ut* paroît dans la B. C. mais le *re* qui auroit dû deſcendre en même-tems ſur l'octave d'*ut*, n'y deſcend qu'après avoir paru ſur *ut*. On ne met pas l'octave de la baſſe ni la ſeptiéme dans cet accord par ſuſpenſion, & la note retardée doit être à la vraie diſtance de neuviéme. On pratique auſſi ſur la tonique l'accord complet de onziéme par ſuſpenſion, ou cet accord incomplet, mais par le ſeul retranchement de la ſeptiéme: on fait ſuccéder à l'accord *ſol ſol ſi re fa* l'accord *ut ſol ſi re fa*, & à l'accord *ſi re fa ſol* l'accord *ut re fa ſol*. On retranche de celui-ci la ſeptiéme, parce qu'elle ne peut être préparée. Cette ſeptiéme ſeroit la note ſenſible, qui dans l'accord précédent eſt la note de la baſſe continue, & n'a pû paroître dans aucune des parties ſupérieures; car on ne doit pas la mettre dans une de ces parties, quand elle ſe trouve dans cette baſſe. Vous voyez ce dernier accord au commencement de la troiſiéme meſure de l'*ex. 124*, où l'accord complet de onziéme pourroit paroître, ſi l'on ajoutoit une quatriéme partie ſupérieure qui offrît les notes *re ſi ſi* ſur les notes de B. C. *ſi ſol ut*. Le ſecond *ſi* monteroit à *ut* pendant que *re* y deſcend.

Cette continuation d'une ou de pluſieurs notes d'un accord appellée ſuſpenſion, altére, comme je l'ai dit, l'accord ſuivant. Elle doit par conſéquent

paroître d'abord un défaut. Mais en altérant un accord elle le fait deſirer dans ſa pureté, & lorſqu'elle ceſſe, l'oreille reçoit l'impreſſion de cet accord tel qu'il doit être, & la reçoit avec beaucoup plus de plaiſir qu'elle ne l'auroit reçue, s'il n'eut pas été altéré.

La ſuſpenſion eſt produite par le goût du chant, & ſe trouve dans d'autres accords que ceux de neuviéme & de onziéme, c'eſt-à-dire, que ces accords-ci ne ſont pas les ſeuls qu'on pratique par ſuſpenſion. On employe quelquefois l'accord de ſixte-quarte de cette maniére. Ceci doit ſurprendre. La ſuſpenſion altére l'harmonie; l'accord de ſixte-quarte eſt un accord conſonant: un accord conſonant peut-il altérer l'harmonie ? Oui dans certaines occaſions, c'eſt-à-dire, aprés certains accords. En voici un exemple. On fait quelquefois ſuccéder à l'accord de ſeptiéme *fa la ut mi*, l'accord de ſixte-quarte *ſol ut mi*, ſuivi de celui de ſeptiéme *ſol ſi re fa*. Cet accord de ſixte-quarte n'a pas la B. F. qui lui convient naturellement. La B. F. ne peut aller de *fa* à *ut*, quand *fa* porte la ſeptiéme. Elle peut par une eſpéce de cadence rompue monter alors de *fa* à *ſol*, & c'eſt ce qu'elle fait ſous l'accord de ſixte-quarte. Un *ſol* fondamental & dominante-tonique porte donc les notes *ut mi*, une quarte & une ſixte. Mais cette quarte & cette ſixte ſont ſur cette dominante comme ſi elles n'y étoient pas: elles n'appartiennent pas à l'accord préſent mais au précédent. Elles altérent par conſéquent l'harmonie en paroiſſant ſur une note fondamentale ſans être de ſon accord. Elles retardent & font deſirer les notes *ſi re* qui auroient dû paroître ſur le *ſol* dès qu'il a ſuccédé à *fa*. Ainſi un ac-

cord conſonant peut être pratiqué par ſuſpenſion & altérer l'harmonie. La B. F. nous force à reconnoître cette eſpéce de ſuſpenſion.

La régle qui preſcrit d'éviter autant qu'il eſt poſſible de faire ſyncoper l'harmonie, peut engager à regarder le même accord de ſixte-quarte comme pratiqué par ſuſpenſion dans certaines occaſions où il ſuit l'accord parfait dont il dérive. *Revoyez l'ex. 73.* Dans l'avant-derniere meſure de la B. C. *Sol* porte d'abord *ſol ut mi* & enſuite *fa ſi re*. *Sol* ſuit *ut* qui remplit le ſecond tems de la meſure précédente, & qui porte auſſi *ſol ut mi*. La B. F. offre un *ut* ſous l'accord parfait *ut ſol ut mi* & ſous l'accord de ſixte-quarte *ſol ſol ut mi*, dont l'un finit une meſure & l'autre commence la ſuivante; & cet *ut* fondamental ſyncope en portant toujours l'accord parfait. Ainſi l'harmonie ſyncope. Elle ne ſyncoperoit pas ſi la B. F. alloit d'*ut* à *ſol* en même-tems que la B. C. & la régle qui preſcrit d'éviter les ſyncopes d'harmonie, peut engager à faire faire ce mouvement à la B. F. Ainſi l'on pourroit mettre *ut ſol* à la B. F. lorſque la B. C. offre *ut ſol*. Alors *ſol* fondamental & dominante-tonique porteroit une quarte & une ſixte. Mais cette quarte & cette ſixte ne ſeroient au-deſſus de lui que par ſuſpenſion, comme dans l'accord *ſol ut mi*, lorſqu'il ſuit l'accord *fa la ut mi*.

On pratique quelquefois, mais fort rarement, ſur la médiante une ſuſpenſion fort ſinguliére. On fait porter à cette note une neuviéme avec une ſixte. On met, par exemple, en *C ſol ut* ſur *mi* les notes *ſol ut fa*. Mais le *fa* qui fait la neuviéme, a paru dans l'accord précédent, & retarde l'octave de *mi* qui devroit paroître dès que *mi* paroit dans la B. C.

Voyez l'ex. 179. Dans la premiere meſure *ut* de la B. C. porte *ſol ut mi ;* dans la deuxiéme *re* porte *ſol ſi fa ;* dans la troiſiéme *mi* porte *ſol ut mi*, & pourroit porter d'abord *ſol ut fa*. Le *fa* ſeroit une ſuſpenſion, il ſeroit la continuation du *fa* de la deuxiéme meſure, & feroit deſirer *mi* auquel il deſcendroit. Ainſi *mi* de la B. C. porteroit deux accords celui de neuviéme ſixte, & celui de ſixte ſimple. Dans ce cas on le chiffreroit d'abord d'un 9 ſur un 6 & enſuite d'un 8 ſur un 6.

On pratique auſſi quelquefois ſur la dominante-tonique un accord par ſuſpenſion formé par les mêmes notes dans les parties ſupérieures. En *C ſol ut*, après avoir fait porter à *ſol* les notes *ſol ſi re fa*, on lui fait porter *ſol ut fa* avant de lui faire porter *ſol ut mi*. *Sol* eſt alors chiffré d'abord d'un 7, enſuite d'un 7 ſur un 4, & enfin d'un 6 ſur un 4. L'accord de ſeptiéme quarte fait deſirer l'accord de ſixte-quarte, comme l'accord de neuviéme-ſixte fait deſirer celui de ſixte ſimple.

On pratique encore par ſuſpenſion ſur la dominante-tonique un accord incomplet de ſixte-quinte. En *C ſol ut*, après avoir fait porter à *ſol* les notes *ſol ſi re fa*, on lui fait porter *ſol re mi* avant de lui faire porter *ſol ut mi*. Le *re* dans l'accord *ſol re mi* fait deſirer *ut* auquel il auroit dû naturellement deſcendre lorſque *fa* eſt deſcendu à *mi*.

Enfin on peut pratiquer par ſuſpenſion l'accord de ſixte ſimple. On peut donner cet accord à une tonique qui ſuccéde à ſa ſoudominante. Cet accord eſt alors produit par la continuation de la note qui fait tierce ſur la ſoudominante, & qui dès que la tonique paroît devroit deſcendre d'un dégré ſur la note qui eſt la quinte de la tonique. Cette note con-

tinuée, après avoir fait deſirer cette quinte de la tonique, deſcend en effet ſur cette quinte; & la tonique, après avoir porté l'accord de ſixte, porte l'accord qui lui convient, c'eſt-à-dire, l'accord parfait. *Voyez l'ex. 24.* La ſoudominante *re* porte l'accord de ſixte-quinte formé ſur elle par les notes *fa la ſi.* Si l'on continuoit le *fa* dans le premier tems de la meſure ſuivante, & qu'on ne le fît deſcendre ſur *mi* que dans le ſecond tems de cette meſure, le dernier *la* de la baſſe porteroit d'abord *fa la ut*, enſuite *mi la ut*, l'accord de ſixte par ſuſpenſion avant l'accord parfait.

La ſuſpenſion eſt pour l'ordinaire la continuation d'une ou de pluſieurs notes ſupérieures d'un accord. Elle eſt quelquefois auſſi la continuation d'une note de B. C. Ainſi l'on voit quelquefois l'accord parfait *ut mi ſol* ou l'accord de ſeconde *ut re fa la* ſuivi de l'accord *ut re fa ſol*, qui eſt lui-même ſuivi de l'accord de fauſſe-quinte *ſi re fa ſol.* L'accord *ut re fa ſol* eſt formé par la continuation d'*ut*, qui dans la B. C. devroit deſcendre à *ſi*, dès que les notes *re fa ſol* paroiſſent dans les parties ſupérieures.

Les accords de neuviéme & de onziéme m'ont fourni l'occaſion de traiter de la ſuſpenſion, & pour m'étendre ſur ce ſujet, j'ai interrompu ce que j'avois à dire au ſujet de ces accords. Je vais maintenant achever ce qui les regarde.

Les neuviémes & les onziémes par ſuppoſition ſont des ſeptiémes ſur la B. F. Elles ſe préparent par la liaiſon. *Voyez l'ex. 119* & les ſuivans, excepté le *121.* Dans cet exemple-ci il y a trois onziémes que la liaiſon ne prépare pas. Ces onziémes ſont portées par des notes toniques qui paroiſſent avec l'accord parfait avant que de porter ces onziémes.

Ainſi

Ainſi les accords diſſonans de cet exemple ſont en général préparés par la liaiſon ; mais dans la B. C. C'eſt ainſi qu'on prépare les accords de onziéme par ſuppoſition, qu'on veut pratiquer ſur des notes toniques.

Les neuviémes & les onziémes par ſuſpenſion ſont auſſi préparées par la liaiſon. La ſuſpenſion eſt la continuation d'une note, qui prolongée devient neuviéme ou onziéme.

On peut en faveur du chant ſe diſpenſer de préparer les neuviémes & les onziémes. M. Rameau s'en eſt diſpenſé quelquefois. *Voyez* la premiere ariette du ballet de Pigmalion : *Jeux & ris qui ſuivez mes traces.*

La neuviéme ſe ſauve en deſcendant d'un dégré. La B. C. peut alors reſter ſur le même dégré, ou deſcendre de tierce ou monter de tierce. Si la B. C. reſte ſur le même dégré, la neuviéme eſt ſauvée par l'octave ; ſi la B. C. deſcend de tierce, la neuviéme eſt ſauvée par la tierce ; ſi la B. C. monte de tierce, la neuviéme eſt ſauvée par la ſixte. *Voyez l'ex. 126.*

La onziéme ſe ſauve auſſi en deſcendant d'un dégré, mais la B. C. reſte ordinairement ſur la même note, & la onziéme ſe trouve ſauvée par la tierce. *Voyez les ex. 120, 121 & 124.* M. Rameau dit dans ſon *Traité de l'Harmonie* (*L. 3. Ch. 31.*) qu'on peut faire monter de tierce la B. C. En ce cas la onziéme eſt ſauvée par l'octave. *Voyez l'ex. 127.*

La neuviéme & la onziéme ſe ſauvent en deſcendant d'un dégré. Quand elles ſont pratiquées par ſuppoſition, elles ſont ſeptiémes ſur la B. F. & les notes qui ſont ſeptiémes ſur la B. F. ſe ſauvent de cette maniére. Les ſeptiémes peuvent auſſi

ſe ſauver en deſcendant ſur les notes de leurs accords. Ainſi la neuviéme & la onziéme, quand elles ſont pratiquées par ſuppoſition, peuvent deſcendre ſur les notes dont leurs accords ſont compoſés. Quand elles ſont pratiquées par ſuſpenſion, elles tiennent la place des notes qui ſont un dégré au-deſſous d'elles, & les font reſirer. Il faut donc qu'elles deſcendent ſur ces notes.

L'accord de ſeptiéme ſuperflue avec la ſixte mineure ſe prépare & ſe ſauve par la liaiſon dans la B. C. La ſixte mineure & la onziéme qui ſe trouvent dans cet accord ſe ſauvent en deſcendant d'un dégré, la neuviéme qui les accompagne ſe ſauve en montant ou en deſcendant d'un dégré, la ſeptiéme ſuperflue ſe ſauve en montant d'un dégré. *Voyez l'ex. 128.*

L'addition d'une ſeptiéme qui produit ce dernier accord, ſe fait, comme je l'ai dit, au-deſſous d'un accord de ſeptiéme diminuée. L'addition d'une tierce qui produit celui de neuviéme, & celle d'une quinte qui produit celui de onziéme, ſe font ordinairement au-deſſous d'un accord de ſeptiéme juſte, comme dans les exemples que j'ai donnés, & quelquefois au-deſſous d'un accord de ſeptiéme diminuée. *Voyez l'ex. 129.* En voyant ces exemples, ſouvenez-vous que ces ſeptiémes ſous leſquelles on fait ces additions, ſont portées par la B. F. à laquelle il faut comparer la B. C. La quinte ajoutée ſous un accord de ſeptiéme diminuée n'eſt pas une quinte juſte, mais une quinte ſuperflue. Dans la troiſiéme meſure de *l'ex. 129*, le *ſol* ♯ de la B. F. eſt la quinte ſuperflue de l'*ut* de la B. C.

Les *accords par ſubſtitution* ſont l'*accord de ſeptiéme diminuée* & trois autres accords qui en vien-

nent par le renverſement, ſçavoir, celui de *fauſſe-quinte avec la ſixte ſenſible*, celui de *triton avec la tierce mineure* & celui de *ſeconde ſuperflue*. *Voyez l'ex.* 130. J'ai expoſé dans le Chap. III. de cette Seconde Partie, de quelle maniére, par l'union de l'accord de la ſoudominante des modes mineurs avec celui de la dominante-tonique, & par le retranchement de deux notes de ces accords unis, on formoit celui de ſeptiéme diminuée. J'ai ajouté que l'on ſubſtituoit cet accord à celui de la dominante-tonique. C'eſt pour cela que cet accord & ceux qui en viennent s'appellent accord par ſubſtitution. On voit par l'origine de ces accords qu'ils ne ſe rencontrent dans les modes que quand leur modulation eſt mineure.

On peut mettre chacun d'eux à la place de l'accord de dominante-tonique ou de l'un des trois accords qui viennent de celui-ci. On peut mettre celui de ſeptiéme diminuée à la place de l'accord de fauſſe-quinte, celui de fauſſe-quinte avec la ſixte ſenſible à la place de l'accord ordinaire de ſixte ſenſible, celui de triton avec la tierce mineure à la place de l'accord ordinaire de triton, & celui de ſeconde ſuperflue à la place de celui de ſeptiéme juſte. Ainſi l'on peut en *A mi la* mettre *ſol* ♯ *ſi re fa* au lieu de *ſol* ♯ *ſi re mi*, *ſi re fa ſol* ♯ au lieu de *ſi re mi ſol* ♯, *re fa ſol* ♯ *ſi* au lieu de *re mi ſol* ♯ *ſi*, & *fa ſol* ♯ *ſi re* au lieu de *mi ſol* ♯ *ſi re*. Pour mettre un de ces accords par ſubſtitution à la place d'un de ces accords ordinaires, il faut retrancher *mi* de celui-ci, & mettre *fa* dans la partie où ce *mi* auroit été. Par exemple, l'accord *re mi ſol* ♯ *ſi* eſt un accord ordinaire de triton. Retranchez-en *mi* & mettez-y un *fa* : vous aurez l'ac-

cord *re fa ſol ✕ ſi* qui remplacera cet accord *re mi ſol ✕ ſi*.

Un accord par ſubſtitution peut être précédé & ſuivi de l'accord de la dominante-tonique, ou de l'un des dérivés de cet accord-ci. Quand il n'eſt pas précédé de l'un de ces accords, il ne peut l'être que par ceux qui peuvent précéder l'accord de dominante-tonique & ſes dérivés. Quand il n'eſt pas ſuivi de l'accord de dominante-tonique, ou de l'un des dérivés de cet accord; il ne peut être ſuivi que de l'accord de la tonique, ou de l'un des deux accords qui viennent de l'accord de cette note-ci. Il y a une exception à cette régle. On peut mettre de ſuite pluſieurs accords par ſubſtitution. En ce cas l'un d'eux eſt ſuivi d'un accord de même eſpéce, un autre eſt précédé d'un accord auſſi de même eſpéce, & un autre ou même deux autres peuvent être précédés & ſuivis d'accords ſubſtitués comme eux. La note qui fait la ſeptiéme diminuée ſur la B. F. demande naturellement à deſcendre d'un dégré. Elle peut néanmoins faire pluſieurs autres mouvemens dont je donnerai le détail dans la ſuite. *Voyez l'ex. 131*, & remarquez comment chacun des accords par ſubſtitution employés dans cet exemple, eſt précédé & ſuivi.

CHAPITRE XIII.

Obſervations importantes ſur les accords.

IL y a pluſieurs remarques importantes à faire par rapport aux accords en général, & par rapport à quelques-uns d'eux en particulier.

1° De quelque maniére qu'on arrange les notes ſupérieures d'un accord, l'accord reſte toujours le même. J'ai déja fait cette remarque à la fin du Chap. II, au ſujet des accords directs. Elle eſt vraie auſſi par rapport aux accords renverſés. Par exemple, l'accord de ſixte ſenſible *re fa ſol ſi* eſt un accord renverſé; *re* en eſt la baſſe, *fa*, *ſol*, *ſi* en ſont les notes ſupérieures. On peut arranger comme l'on veut les notes *fa*, *ſol* & *ſi;* mettre au-deſſus de *re* ou *ſol ſi fa*, comme dans l'*ex. 116*, ou *ſi fa ſol*, ou même *ſol fa ſi:* l'accord eſt toujours le même. Mais ſi l'on ôte *re* de la B. C. pour y mettre *fa*, l'accord de change & devient accord de triton. Ainſi ce qui caractériſe un accord, c'eſt la note qu'on met dans la B. C.

Il y a une exception à faire ici au ſujet des accords de neuviéme & de onziéme. La note qui fait la neuviéme, ne doit jamais être rapprochée de la B. C. de maniére qu'il n'y ait entr'elle & cette baſſe qu'un intervalle de ſeconde. Elle doit toujours être la vraie neuviéme, ou l'une des octaves au-deſſus de la vraie neuviéme de la note de la B. C. Il en eſt de même de la onziéme: elle doit être une vraie onziéme, ou l'une des octaves au-deſſus de la note qui ſur la B. C. ſeroit une onziéme véritable. On peut placer comme l'on veut les autres notes de ces accords. Dans un accord de

quarte & quinte par ſuſpenſion, la quarte peut, nonobſtant la régle que je viens de donner, n'être pas une onziéme mais une ſimple quarte. La quarte, dans cet accord, eſt ſeulement la continuation d'une note de l'accord précédent ; continuation qui n'a lieu que pour le goût, & qui ſe trouve ſur une nouvelle note de B. F. comme ſi elle n'y étoit pas, puiſque la B. F. eſt cenſée ne pas porter les notes qui forment les ſuſpenſions.

2° On peut mettre dans un accord plus de notes qu'il n'en faut pour le rendre complet. Cette augmentation ſe fait par le moyen des octaves des notes qui compoſent cet accord. Par exemple, les trois notes *ut*, *mi*, *ſol* forment un accord parfait complet. Je puis, ſans changer cet accord, y mettre une ou pluſieurs octaves d'*ut* ; y mettre un *ſol* à l'octave de celui qui s'y trouve, ce qu'on appelle doubler la quinte ; y mettre un *mi* à l'octave du *mi* qui s'y trouve, ce qu'on appelle doubler la tierce.

On double comme l'on veut les notes des accords conſonans. On peut n'en doubler qu'une ou deux ; on peut les doubler ou même tripler toutes trois. Quand on n'en veut doubler qu'une ou deux, le choix eſt libre. Il vaut mieux néanmoins doubler celle qui eſt note fondamentale ou octave de la note fondamentale, qu'une des deux autres ; il vaut mieux doubler la quinte de la note fondamentale, que ſa tierce. Si l'on vouloit donc ajouter une ou deux notes à chacun des trois premiers accords de l'*ex.* 115, *ut mi ſol*, *mi ſol ut*, *ſol ut mi* ; il vaudroit mieux doubler *ut* que *mi* ou *ſol*, & doubler *ſol* que *mi*.

On n'a pas la même liberté par rapport aux accords diſſonans. La note qui dans les accords dif-

sonans ordinaires est septiéme sur la B. F. ne doit jamais être doublée que dans ceux qui sont renversés, & l'on n'y doit pas doubler la note sensible, si ce n'est par une note breve & qui passe au milieu de la durée de l'accord. Dans les accords par suppositon & dans les accords par suspension, la septiéme, la neuviéme, la onziéme & la sixte mineure ne doivent point être doublées, ni la note sensible lorsqu'elle se trouve dans ces sortes d'accords. Il n'y faut point mettre l'octave de la B. C. à moins que ce ne soit dans celle des parties supérieures qui est la plus basse, ou qu'on ne réduise un accord de onziéme à un accord de quarte & de quinte, auquel cas l'octave s'y trouve de droit & dans telle partie que l'on veut. On ne doit point doubler la note sensible qui se trouve dans les accords par substitution, ni celle qui dans ces accords forme la septiéme diminuée sur la B. F.

3° L'on est souvent obligé, pour le chant & pour l'arrangement des parties, ou a raison de leur petit nombre, de retrancher une ou plusieurs notes des accords, & d'employer de tems en tems ou même toujours des accords incomplets.

Il faut remarquer à cette occasion, que quand la B. C. monte d'une note sensible portant un accord de fausse-quinte, sur une note tonique portant un accord de onziéme, il ne peut, comme je l'ai fait voir dans le Chap. précédent, y avoir de septiéme dans ce dernier accord. Cette septiéme seroit l'octave de la note qui a porté la fausse-quinte, & pour être préparée par la liaison, devroit avoir paru sur cette note. Or on ne peut point dans un accord de fausse-quinte doubler ainsi la note qui le porte.

Il faut remarquer encore que quand une dominante dans la B. C. deſcend diatoniquement, il faut ou du moins il eſt mieux de ne lui pas donner la ſeptiéme, parce que cette dominante va à la note qui eſt l'octave en-deſſous de la note qui auroit été la ſeptiéme. Ainſi, par exemple, quand en *C ſol ut* un *ſol* de la B. C. deſcend ſur *fa*, il vaut mieux lui faire porter ſeulement *ſol ſi re*, que de lui donner l'accord *ſol ſi re fa*. Si on lui fait porter ces dernieres notes, il faut faire deſcendre la ſeptiéme ſur une note de l'accord, pendant que *ſol* deſcend ſur *fa*. On retranche de même la ſeptiéme de l'accord d'une dominante ſimple, qui dans la B. C. deſcend de tierce ſur une note ſenſible. Si on laiſſoit cette ſeptiéme, elle devroit naturellement deſcendre ſur l'octave de cette note ſenſible, & la note ſenſible ſe trouveroit doublée. Quand la dominante ſimple eſt celle d'un mode mineur, comme la quinte de ſon accord eſt fauſſe à moins qu'elle ne monte ſur la note ſenſible; ce retranchement de la ſeptiéme ne réduit pas l'accord de ſeptiéme à l'accord parfait, mais à un accord compoſé d'une tierce & d'une fauſſe quinte, auxquelles on peut joindre l'octave. En *A mi la*, par exemple, quand la B. C. deſcend de *ſi* dominante ſimple ſur *ſol* ♯, on réduit l'accord *ſi re fa la* à l'accord *ſi re fa ſi*. On retranche encore la ſeptiéme de l'accord d'une dominante-tonique pour former ſur cette dominante un repos bien marqué. Car la diſſonance fait deſirer ce qui la ſauve, & empêche cette ſorte de repos. Dans la B. C. de l'*ex. 131* le premier *mi* qui eſt dominante-tonique, porte l'accord parfait 1° parce qu'il deſcend diatoniquement, 2° pour y faire ſentir cette eſpéce de repos dont je viens de parler.

4°. On met au-deſſus des baſſes continues des chiffres qui marquent les accords qu'elles portent: cela s'appelle chiffrer une baſſe. Ces chiffres doivent diriger ceux qui accompagnent avec le clavecin, & les dirigent ſouvent aſſez mal, parce que beaucoup d'Auteurs chiffrent d'une maniére fort défectueuſe.

M. Rameau a imaginé une maniére de chiffrer fort bonne, mais qui m'a ſemblé pouvoir acquérir quelques dégrés de perfection. J'eſpere qu'on me pardonnera ma hardieſſe. Quand un Artiſte fameux a trouvé quelque choſe d'utile, eſt-ce une témérité inexcuſable que d'oſer avec un talent bien inférieur, examiner s'il n'eſt pas poſſible d'ajouter quelques nouveaux avantages à ceux de cette invention? Et lorſqu'en prenant les mêmes routes que l'Inventeur, on croit avoir approché plus près que lui du but qu'il s'eſt propoſé, eſt-on blâmable de le dire en ſe ſoumettant au jugement du public? Non ſans doute. Je vais donc expoſer une maniére de chiffrer que je crois meilleure que toutes les autres, & qui eſt celle de M. Rameau avec quelques changemens.

Suivant ma maniére, l'accord parfait lorſqu'il eſt néceſſaire de le chiffrer, eſt déſigné par un 3, l'accord de ſeptiéme l'eſt par un 7, celui de neuviéme par un 9, celui de onziéme complet par un 4, celui de ſixte ſimple par un 6, celui de fauſſe-quinte par un 5 barré, celui de ſixte ſenſible par un 6 barré, celui de triton par un 4 barré, celui de ſeptiéme diminuée par un 7 barré, celui de ſeconde ſuperflue par un 2 barré, celui de ſeconde par un 2, celui de ſixte-quarte par un 6 ſur un 4, celui de ſixte-quinte par un 6 ſur un 5, celui de

petite ſixte ou de tierce-quarte par un 4 ſur un 3, celui de fauſſe-quinte avec la ſixte ſenſible par un 6 barré ſur un 5 barré, celui de triton avec la tierce mineure par un 4 barré ſur un 3, celui de quarte & quinte par un 4 ſur un 5, & quand la ſeptiéme s'y trouve par un 4 ſur un 7 & ſur un 5, celui de neuviéme dont on retranche la ſeptiéme par un 9 ſur un 5 & ſur un 3, celui de onziéme dont on retranche la ſeptiéme par un 4 ſur un 9 & ſur un 5, enfin celui de ſeptiéme ſuperflue avec la ſixte mineure par un 6 ſur un 7.

Outre ces accords il y en a un qui eſt compoſé d'une tierce mineure, d'une fauſſe-quinte & d'une octave. C'eſt cet accord dont j'ai parlé il n'y a pas longtems, & qui eſt celui de la dominante ſimple des tons mineurs, lorſque ſa quinte eſt fauſſe, comme elle doit l'être naturellement, & qu'on en retranche la ſeptiéme, parce que la dominante ſimple deſcend diatoniquement, ou parce qu'elle deſcend de tierce ſur la note ſenſible. C'eſt en *A mi la* l'accord *ſi re fa ſi*, qu'on met à la place de l'accord *ſi re fa la*, parce que *ſi* dans la B. C. deſcend à *la*, ou qu'il deſcend à *ſol* ♯. Cet accord ne ſe chiffre point, à moins que la note qui fait la fauſſe-quinte ne doive avoir un bémol accidentel ou un béquarre, auquel cas on le chiffre d'un 5 avec un ♭ ou d'un 5 avec un ♮.

Quand une note qui fait partie d'un accord doit être diéſée ou bémoliſée accidentellement, c'eſt-à-dire, par un diéſe ou par un bémol qui n'eſt pas à la clef, ou qu'étant diéſée ou bémoliſée, ſoit par un diéſe ou par un bémol de la clef, ſoit par un diéſe ou par un bémol accidentel, elle doit être naturelle dans cet accord; il eſt ou il n'eſt pas né-

ceſſaire, ſuivant l'eſpéce de l'accord, de marquer par un diéſe, ou par un bémol, ou par un béquarre, le changement de cette note.

Je dis que cela eſt ou n'eſt pas néceſſaire, ſuivant l'eſpéce de l'accord, parce qu'il y a des accords dont les chiffres, ſans aucune addition, marquent toujours très-préciſément quelles ſont les notes dont ils ſont compoſés. Par exemple, le *6* barré qui déſigne l'accord de ſixte ſenſible, marque en toute occaſion & d'une maniére trés-préciſe quelles notes doivent former cet accord, c'eſt-à-dire, fait connoître les diéſes, ou les bémols, ou les béquarres qu'elles demandent, ſi elles en demandent. Ainſi quand la tierce d'un accord de ſixte ſenſible demande un bémol accidentel; il eſt inutile de mettre, comme font certains Auteurs, un bémol ſous le *6* barré. L'Accompagnateur ſçait que la tierce d'un accord de ſixte ſenſible doit être mineure, & que celle de l'accord qu'il va exécuter doit, pour être mineure, prendre un bémol. Il voit, par exemple, dans un morceau dont le mode principal eſt *C ſol ut* majeur, le *6* barré ſur un *ſol* naturel. Ce ſigne ſuffit pour lui faire connoître que *ſol* doit porter *ſi* ♭ *ut mi*, & il n'eſt pas néceſſaire de l'avertir de faire *ſi* ♭.

Les chiffres des accords de fauſſe-quinte, de ſixte ſenſible, de triton, des quatre accords par ſubſtitution & de l'accord de ſeptiéme ſuperflue avec la ſixte mineure, marquent toujours très-préciſement quelles notes il faut prendre en telle ou telle occaſion. Ainſi il ne faut jamais rien ajouter à ces chiffres.

Je remarquerai ici que quand la tierce ſe trouve avec le triton, & qu'elle eſt formée par une

note qui étant écrite auroit à côté d'elle un bémol, il eſt indifférent de marquer l'accord par un 4 barré ſur un 3 ou par un 4 barré ſur un ♭. Le 3 ſous le 4 barré marque toujours une tierce mineure, & par conſéquent une note bémoliſée, quand une note bémoliſée forme cette tierce: il ſupplée donc au bémol. Le bémol marque la tierce qui doit accompagner le triton. On peut donc le mettre au lieu du 3. L'une & l'autre maniére de chiffrer eſt par conſéquent également bonne. Quand on employe le bémol, ce n'eſt pas, comme l'on voit, une addition aux deux chiffres de l'accord, puiſqu'il tient la place de l'un d'eux. Ce que je dis d'un bémol, je le dis d'un béquarre qui ſeroit à côté d'une note qui forme la tierce dans un accord de triton, ſi cette note étoit écrite. On peut le mettre à la place du 3 pour déſigner cette tierce.

Les chiffres des accords différens de ceux que j'ai nommés en dernier lieu, ſuffiſent lorſque ces accords ſont formés par des notes qui ne demandent ni diéſes ni bémols accidentels, ni béquarres. Mais quand une note faiſant partie d'un de ces accords doit être diéſée ou bémoliſée accidentellement, ou devenir naturelle de diéſée ou bémoliſée qu'elle étoit avant l'accord; il faut ajouter quelque choſe au chiffre par lequel cet accord eſt en général déſigné.

Lorſque dans un accord parfait la tierce de la B. C. doit avoir un diéſe ou un bémol qui n'eſt point à la clef, ou un béquarre; il faut mettre ce ſigne au-deſſus de la B. C. Si c'eſt un diéſe, il marque l'accord parfait majeur; ſi c'eſt un bémol, il marque l'accord parfait mineur; ſi c'eſt un béquarre & qu'il retranche un diéſe, il fait l'effet d'un

bémol ; s'il retranche un bémol, il fait l'effet d'un diéſe. Quand on met l'un de ces trois ſignes ſur une note de baſſe, on eſt diſpenſé de mettre un 3 ſur cette note, dans le cas même où il faut marquer l'accord parfait. Chacun de ces ſignes déſigne alors lui ſeul cet accord.

Lorſque la tierce d'un autre de ces accords dont je parle à préſent, demande l'un de ces ſignes ; il faut le mettre au-deſſous du chiffre de cet accord.

Lorſque dans un autre de ces accords la quarte, ou la quinte, ou la ſixte, ou la ſeptiéme demande l'un de ces ſignes ; il faut mettre ce ſigne à côté du chiffre qui peut marquer cette note. Il faut par conſequent ajouter ce chiffre au chiffre ordinaire ou aux chiffres ordinaires de cet accord, en cas que ce chiffre ne ſoit pas lui-même ce chiffre ordinaire, ou l'un de ces chiffres ordinaires. Par exemple, lorſque dans un accord de ſixte-quinte la ſixte demande un diéſe, il faut le mettre à côté du 6 ; lorſque dans un accord de ſeptiéme la ſeptiéme demande un bémol, il faut le mettre à côté du 7 ; lorſque dans un accord de onziéme la quinte demande un béquarre, il faut mettre un 5 au-deſſous du 4, & mettre un béquarre à côté de ce 5.

Comme un 4 avec un 5 au-deſſous déſigne un accord incomplet de onziéme, qu'on appelle accord de quarte & quinte ; il faut, lorſqu'on eſt obligé d'ajouter un 5 à un 4 qui déſigne un accord complet de onziéme, y ajouter auſſi un 9 & un 7 pour marquer que l'accord eſt complet. Ainſi il auroit fallu dans l'*ex.* 132, mettre ſur le premier *ſi* de la B. C. un 7 entre le 9 & le 5 diéſé qui ſont au-deſſous du 4.

Il faut remarquer ici que le 5, ſoit avec un bé-

quarre ſoit avec un diéſe, déſigneà la vérité fort ſouvent une quinte ſuperflue, mais qu'il ne la déſigne pas toujours. Dans l'*ex. 132*, le ♯5 marque une quinte juſte. Si l'on tranſpoſoit cet exemple en *G re ſol* mineur, & qu'on mît deux bémols à la clef; le ♮5 feroit ce que fait le ♯5, c'eſt-à-dire, marqueroit de même une quinte juſte. L'Accompagnateur voit, par la note qui porte ce chiffre avec l'un ou l'autre ſigne, ſi la quinte qu'il déſigne eſt juſte ou ſuperflue. Quand, par exemple, il apperçoit ce chiffre avec un diéſe ſur un *ſi* naturel, il ſçait que la quinte déſignée eſt juſte; quand il le voit ſur un *ut*, comme dans l'*ex. 120*, il ſçait que la quinte déſignée eſt ſuperflue. Une quinte ſuperflue ne ſe trouve jamais dans un accord complet ſans la neuviéme. Elle fait preſque toujours partie d'un accord de neuviéme & quelquefois d'un accord de onziéme. Ainſi lorſqu'elle fait partie d'un accord de neuviéme, il ſuffit de marquer tout l'accord par ♯5, comme je l'ai marqué dans l'*ex. 120*, ou par ♮5, comme je l'ai marqué dans l'*ex. 133*; mais lorſqu'elle fait partie d'un accord de onziéme, il faut marquer cet accord par un 4 ſur un ♯5, comme je l'ai marqué dans l'*ex. 129*, ou par un 4 ſur un ♮5.

Le 7 avec un béquarre déſigne quelquefois la ſeptiéme ſuperflue, avec un diéſe il la déſigne preſque toujours. Quand avec l'un ou l'autre ſigne il déſigne une ſeptiéme ſuperflue, la note ſur laquelle il ſe trouve, a porté pour l'ordinaire un 3, qui marque l'accord parfait & fait connoître que la ſeptiéme eſt ſuperflue. La ſeptiéme ſuperflue fait toujours partie d'un accord de onziéme: tout Accompagnateur le ſçait. Ainſi quand il peut diſcer-

ner par le moyen que je viens de dire, que le 7, ſoit avec un diéſe ſoit avec un béquarre, déſigne cette eſpéce de ſeptiéme; il eſt inutile de marquer tout l'accord par un 4 ſur un ♯7, ou par un 4 ſur un ♮7 : il ſuffit de le marquer par un ♯7 ou par un ♮7, comme je l'ai marqué dans les deux dernieres parties de l'*ex. 121.*

Il ne faut point marquer par un ♯7 ou par un ♮7 une ſeptiéme ſuperflue formée par une note qui ne demande ni diéſe ni béquarre, mais il faut marquer tout l'accord de onziéme dont elle fait partie, comme je l'ai marqué au commencement de l'*ex. 121*, c'eſt-à-dire, par un 4.

Quand un accord a pour B. F. la même note que l'accord précédent, & que cette note porte toujours la même harmonie, il eſt inutile de le chiffrer: on peut ſe contenter de tirer un trait qui commence au chiffre de l'accord précédent, & qui aille juſqu'au-deſſus de la note qui doit porter le nouvel accord. C'eſt ce que vous verrez dans les exemples ſuivans. Dans le 148 vous pourrez remarquer un *la* portant d'abord l'accord de ſeptiéme, enſuite celui de petite ſixte. Ce *la* eſt ſuivi d'un *fa* portant l'accord de ſixte-quinte, & d'un *re* portant celui de ſeptiéme. Les trois derniers de ces accords ont pour B. F. *re* portant l'accord de ſeptiéme. Je me ſuis pour cette raiſon contenté de tirer ſur les deux dernieres notes un trait qui commence au 3 ſous un 4 : ce trait déſigne ſuffiſamment les accords que ces deux dernieres notes portent.

Quand un accord parfait n'eſt point chiffré, & ſe trouve ſuivi d'un accord qui a la même B. F. on peut, pour déſigner le ſecond accord, commencer un trait ſur la note qui porte l'accord parfait, & le

continuer sur la note qui porte ce second accord. Dans l'*ex. 143* vous verrez un trait commencé sur le premier *ut* de la B. C. & prolongé sur le *mi* suivant, où il marque l'accord de sixte qui succéde à l'accord parfait non chiffré que porte cet *ut*.

Un même trait peut désigner un accord dissonant après avoir désigné un ou plusieurs accords consonans. Si une B. C. partant d'*ut* non chiffré, parcourt les notes *mi*, *sol* & *si* ♭; un même trait tiré sur les quatre notes, après avoir désigné l'accord de sixte sur *mi* & celui de sixte-quarte sur *sol*, désignera l'accord de triton sur *si* ♭. Car il signifiera que la B. F. des quatre notes est *ut*. Or quand *si* ♭ dans une B. C. a pour B. F. *ut*, & que le *mi* est naturel, *si* ♭ porte le triton.

Quand une même note porte successivement un accord dissonant ordinaire & un accord par substitution, ou un accord par substitution & un accord dissonant ordinaire; on peut désigner le nouvel accord par un trait & par un chiffre. Les deux accords ont chacun quatre notes. Le nouvel accord a trois notes de l'accord précédent & une nouvelle note. Le trait marque la continuation des notes communes aux deux accords, & le chiffre désigne la note qui produit le changement d'harmonie. Ainsi, par exemple, lorsqu'une note après avoir porté l'accord ordinaire de sixte sensible, porte celui de sixte sensible avec la fausse-quinte; on peut tirer un trait depuis le *6* barré, & mettre dessous un 5 barré. Lorsqu'une note après avoir porté l'accord de sixte-sensible avec la fausse-quinte, porte l'accord ordinaire de sixte sensible, on peut tirer un trait depuis le *6* barré & mettre dessous un 4.

Un trait peut seul & sans chiffre désigner un nouvel

nouvel accord qui n'a pas la même B. F. que le précédent. Ainsi quand *fa* portant l'accord de seconde superflue descend sur *mi* portant l'accord de septiéme, ou lorsque *mi* portant l'accord de septiéme monte sur *fa* portant l'accord de seconde superflue; il suffit de chiffrer le premier des deux accords & de tirer un trait pour le second, parce que les notes supérieures sont les mêmes dans les deux accords.

Voilà la maniére de chiffrer dont je me sers dans cet Ouvrage, & que je propose comme plus simple & plus claire que toutes les maniéres dont on s'est servi jusqu'à présent.

Elle est extrêmement simple. Car elle bannit tout chiffre inutile. Elle n'en donne jamais qu'un à chacun des trois accords qui viennent de l'accord des dominantes-toniques par le seul renversement; elle n'en donne pour l'ordinaire qu'un à l'accord de seconde, à celui de neuviéme & à celui de onziéme, & ne leur en donne plusieurs que lorsqu'un seul ne suffit pas pour faire connoître les notes qui les composent.

Elle est fort claire. Car elle donne à chacun des accords un ou plusieurs chiffres qui le distingue de tout autre accord. Elle ne désigne point différens accords de sixte par un 6 seul, ni un accord de petite sixte par un 6 & un 4, ni un accord de neuviéme par un 2.

Suivant cette maniére tous les accords qui viennent de celui des dominantes-toniques, soit par renversement, soit par substitution, sont marqués, la plûpart par un seul chiffre barré, un d'entr'eux par un chiffre barré accompagné d'un autre chiffre; un autre par deux chiffres barrés; & les chiffres

barrés ſont réſervés pour ces ſortes d'accords. En l'adoptant, on ne marquera point par un 6 barré une ſixte qu'un diéſe accidentel doit rendre majeure, quand elle n'eſt pas ſixte ſenſible, mais on la déſignera par un ♯6; on ne marquera point par un 5 barré une quinte fauſſe regardée comme juſte, parce qu'elle eſt la quinte d'un ſon fondamental qui n'eſt point note ſenſible, mais en cas qu'elle ſoit formée par une note bémoliſée accidentellement, on la marquera par un ♭5; on ne marquera point par un 4 barré une eſpéce de triton qui eſt le renverſement de cette quinte fauſſe, mais en cas qu'il ſoit formé par une note diéſée accidentellement, on le marquera par ♯4. En un mot ſuivant cette maniére, on n'employera les chiffres barrés que pour les accords qui viennent de celui des dominantes-toniques par renverſement, ou par ſubſtitution, ou par l'un & l'autre. Par cette réſerve, tout chiffre barré fera connoître certainement qu'il y a un mode dans l'endroit où il paroît, & quel eſt ce mode. Car le 5 barré ſeul & le 7 barré ne ſeront jamais que ſur une note ſenſible, le 6 barré ſeul ou avec le 5 barré ne ſera jamais que ſur une ſutonique, le 4 barré ſeul ou accompagné d'un 3 que ſur une ſoudominante formant ſur la B. F. la ſeptiéme d'une dominante-tonique, ou la fauſſe-quinte d'une note ſenſible, & le 2 barré que ſur une ſudominante. Or il ſuffit de ſçavoir qu'une note a l'un de ces caractéres, pour connoître qu'il y a tel mode dans l'endroit où elle ſe trouve.

Je joindrai une petite remarque aux obſervations importantes qui ont fait la matiére de ce Chapitre. Il y a dans tout accord, excepté dans l'accord parfait, une ou deux notes ſupérieures de qui l'accord

reçoit ſon nom. Quand deux notes ſupérieures donnent le nom à un accord, il reſte une ou deux notes qu'on regarde comme leur accompagnement. Ainſi l'on dit, par exemple, que la ſixte-quinte s'accompagne de tierce, que la quarte & quinte s'accompagne de l'octave & quelquefois de l'octave & de la ſeptiéme. Quand une ſeule note donne le nom à l'accord, les autres notes ſupérieures ſont de même regardées comme l'accompagnement de cette note. Ainſi l'on dit que la ſixte ſimple s'accompagne de tierce, que la ſeptiéme s'accompagne de tierce & quinte, que la neuviéme s'accompagne de tierce, de quinte & de ſeptiéme, que la onziéme s'accompagne de quinte, de ſeptiéme & de neuviéme, & que la ſeconde s'accompagne de quarte & de ſixte.

Il manqueroit quelque choſe à ce que j'ai dit des accords dans le Chapitre précédent & dans celui-ci, ſi je ne parlois à préſent d'un certain accord fort ſingulier, qui ſemble être un accord renverſé, qui ne vient néanmoins d'aucun accord direct, & qui n'a point par conſéquent de B. F. Il s'apelle *accord de ſixte ſuperflue* ou de *ſixte Italienne*. Il eſt compoſé d'une note, de ſa tierce majeure, de ſa quarte ſuperflue, qu'on regarde comme quarte juſte, & de ſa ſixte ſuperflue, c'eſt-à-dire, d'une note plus haute d'un demi-ton mineur que la ſixte majeure de cette premiere note. Entre tous les accords, il n'y en a point dont il approche autant que de celui de petite ſixte qui eſt formé par le renverſement d'un accord de ſeptiéme porté par la dominante ſimple des modes mineurs. *Voyez l'ex. 134.* Il vous préſente cet accord ſur les trois *fa* de la B. C. Le premier *fa* le porte après celui de petite ſixte,

le ſecond & le troiſiéme le portent à la place de celui de petite ſixte, qu'ils devroient naturellement porter. J'ai dit que cet accord extraordinaire ne venoit d'aucun accord direct, & n'avoit point de B. F. En effet ſi l'accord *fa la ſi re* ✕ venoit de quelqu'accord direct, & s'il avoit une B. F. cet accord direct ſeroit *ſi re* ✕ *fa la*, & la B. F. *ſi*. Or les notes *ſi re* ✕ *fa la* ainſi rangées ne forment point un accord, parce qu'il ſe trouve entre *re* ✕ & *fa* un intervalle de tierce diminuée, intervalle que l'oreille ne ſouffre point entre deux notes; & par conſéquent un *ſi* fondamental ne peut porter au-deſſus de lui *re* ✕ *fa la*. L'accord de ſixte ſuperflue ne vient donc d'aucun accord direct & n'a point de B. F.

Ce qu'il a de ſingulier c'eſt qu'il donne l'impreſſion de deux modes. L'accord *fa la ſi re* ✕ donne l'impreſſion de celui d'*A mi la* & de celui d'*E ſi mi*. La note *fa* paroît comme ſudominante du premier de ces modes : *re* ✕ eſt note ſenſible du ſecond. Dans l'accord ſuivant le *mi* de la B. C. paroît comme dominante-tonique: ſon octave qui dans une partie ſupérieure ſuccéde à *re* ✕, paroît comme une tonique précédée de ſa note ſenſible.

Je ne me ſouviens d'aucun endroit des anciens Ouvrages didactiques de M. Rameau, où il ſoit fait mention de l'accord de ſixte ſuperflue. Il l'a néanmoins employé dans un chœur du premier Acte de Caſtor & Pollux. Il en parle dans ſon Code de Muſique, *pag.* 56 & 124. Il dit qu'on le pratique lorſqu'on veut faire ſentir un repos abſolu ſur la dominante-tonique. Il donne pour exemple le même accord que j'ai donné *fa la ſi re* ✕, & met *ſi* pour B. F. malgré ce que je viens de dire ſur ce ſujet.

CHAPITRE XIV.

De la maniére de bien employer les accords & de bien compoſer un tout harmonique.

POUR bien employer les accords & bien compoſer un tout harmonique, c'eſt-à-dire, une piéce de muſique à pluſieurs parties, il faut faire ſuccéder les accords les uns aux autres ſuivant les régles, préparer & ſauver les diſſonances, bien arranger les parties, obſerver à leur égard certaines régles particuliéres, & ſe propoſer en formant ce tout harmonique, le but général de tous les beaux arts qui eſt l'imitation de la nature.

La ſuite des accords eſt réguliére, quand elle a au-deſſous d'elle une B. F. qui ne fait que des mouvemens permis. J'ai parlé de la maniére de préparer & de ſauver certains accords; j'en parlerai encore dans le Chap. XV, & je donnerai celle de préparer & de ſauver tous les accords qui ont beſoin de ces précautions. Quant à l'arrangement des parties & aux régles particuliéres qu'il faut obſerver à leur ſujet, ce n'eſt point encore ici le lieu d'en traiter. Je me bornerai donc à préſent à faire quelques réflexions ſur l'imitation de la nature, & ſur la maniére d'atteindre ce but dans les piéces de muſique.

Ce n'eſt pas ſeulement pour flatter l'oreille que la muſique a été inventée. Elle eſt deſtinée, comme la poëſie, à une fin plus noble, à exercer l'imagination & à remuer le cœur par l'imitation de la nature, c'eſt-à-dire, par la peinture d'objets &

par l'expreſſion de ſentimens naturels. Elle eſt faite pour peindre des objets de différentes eſpéces, d'agréables, de brillans, de triſtes, de ſombres & de terribles; & pour exprimer diverſes ſituations & diverſes paſſions de l'ame, la tranquillité, la tendreſſe, la joye, le trouble, la crainte, la haine, la colére, la fureur, le chagrin, la douleur & le déſeſpoir. Toute piéce qui n'amuſe que l'oreille, cauſe un plaiſir leger & peu durable: un morceau qui frape l'imagination & remue le cœur, cauſe une impreſſion vive ou douce, touchante ou ſimplement agréable, mais qui ſubſiſte & quelquefois fort long-tems après l'exécution.

Ainſi faire de bonne muſique, ce n'eſt pas ſeulement enchaîner & unir des ſons, c'eſt les enchaîner & les unir pour peindre & pour exprimer la nature. Quand des paroles fourniſſent à un Muſicien des objets & des ſentimens, il doit tâcher de tracer ces objets & de faire paſſer ces ſentimens dans l'ame des Auditeurs. Quand ce ſecours lui manque, il doit, pour plaire, ſe propoſer à lui-même quelqu'objet ou quelque ſentiment pour ſujet de compoſition. C'eſt ce que font pour l'ordinaire les Auteurs de piéces de clavecin, & delà vient le ſuccès de beaucoup de ces piéces.

Il faut imiter la nature. C'eſt la premiere & la principale des régles que le goût preſcrit au Muſicien comme au Poëte. Mais juſqu'où cette régle s'étend-elle? Et par quels moyens peut-il la pratiquer?

Pour répondre à la premiere de ces queſtions, il faut diſtinguer dans la muſique la mélodie & l'harmonie. Le Muſicien doit imiter la nature par la mélodie. Toute piéce dont les chants ne pei-

gnent ou n'expriment rien, n'a d'autre mérite que celui du méchaniſme de l'art, méchaniſme auquel le goût ne permet pas de ſe borner. Le Muſicien n'eſt pas néanmoins obligé d'imiter la nature par toute la mélodie d'une piéce à pluſieurs parties. L'on verra dans la ſuite que dans les piéces à pluſieurs parties, on peut & l'on doit même fort ſouvent regarder une ou pluſieurs parties comme principales & les autres comme acceſſoires, c'eſt-à-dire, faites pour accompagner ces parties auxquelles les Auditeurs doivent faire plus d'attention. La régle d'imiter la nature par la mélodie ne regarde que les parties principales. Les autres parties peuvent, ſuivant l'eſpéce du morceau où elles ſe trouvent & ſuivant la place qu'elles y occupent, offrir un chant qui amuſe ſimplement l'oreille, ou même un chant plat, déſagréable par lui même, & qui ne faſſe d'autre effet que d'augmenter l'harmonie, quand il eſt uni aux chants des parties principales de la piéce.

Quand à l'harmonie elle doit concourir avec la mélodie à l'imitation de la nature. Croire qu'elle ne doit ſervir qu'au plaiſir de l'oreille, c'eſt ignorer l'étendue de ſon pouvoir. La mélodie ſans le ſecours de l'harmonie imite fort bien le murmure d'un ruiſſeau, le ramage des oiſeaux, le bruit des vents : elle peint bien certains objets, les uns brillans, les autres ſombres, l'éclat du ſoleil, la vivacité des couleurs, l'obſcurité d'une retraite : elle exprime à merveille la joie, la colére. Mais l'harmonie rend mieux que la mélodie certaines paſſions, la tendreſſe, la pitié, la douleur, la terreur, le déſeſpoir. Un Muſicien qui veut exprimer ces paſſions, doit donc penſer à employer

les accords qui leur conviennent. Mais pluſieurs Artiſtes, loin de choiſir à propos les accords, offrent quelquefois à l'oreille une harmonie contraire au caractére de la mélodie; par exemple, beaucoup d'accords durs & triſtes avec un chant guai: ce qui eſt un très-grand défaut. Car l'harmonie, quoique conforme aux régles, eſt condamnée par le goût, lorſqu'elle nuit à l'impreſſion que la mélodie doit faire.

Il n'eſt pas aiſé de répondre d'une maniére ſatisfaiſante à la ſeconde queſtion. L'art ſeul ne fournit point les moyens d'imiter la nature: le génie avec l'art ſçait les trouver. Il eſt des conſeils qui peuvent aider le genie & le préſerver de certains écarts. Ainſi je vais donner aux écoliers quelques avis ſur la mélodie & ſur les accords.

Les plus beaux chants ne ſont pas les chants les plus ſinguliers & les plus difficiles, mais ceux qui peignent & qui expriment le mieux ce qu'on veut peindre & exprimer. Un chant n'eſt donc pas admirable parce qu'il eſt neuf, ou parce qu'on y rencontre beaucoup de ces intervalles que la voix ne s'accoutume à entonner aiſément qu'après un long exercice, des intervalles de triton, de ſixte majeure, de ſeptiéme, de neuviéme ou même de onziéme. Il ne faut donc point, lorſque l'on compoſe une partie principale, rechercher de ſang froid, comme certains Muſiciens, ces ſortes de diſtances. Les chants de ces Auteurs, comme les diſcours remplis de mauvaiſes pointes, plaiſent aux perſonnes ſans goût, & glacent les Auditeurs ſenſibles aux vraies beautés de la mélodie. Mais lorſque dans la chaleur de la compoſition ces intervalles ſe préſentent pour peindre & pour exprimer, il faut

s'en servir. Car ils font alors beaucoup d'effet, & portent dans l'ame des Auditeurs le même feu qui qui les a fait employer.

De même l'harmonie la plus belle n'est pas celle qui étonne l'oreille par sa dureté, mais celle dont le caractére concourt avec celui de la mélodie & convient aux sentimens qu'on veut exprimer. Il ne faut donc point, sans autre raison que de faire une harmonie sçavante, accumuler des accords durs, tels que les accords par substitution, celui de neuviéme où se trouve la quinte superflue & ceux qui viennent d'une addition faite sous une septiéme diminuée : ces accords ne forment alors qu'une harmonie bizarre & déplacée. Ils ne sont agréables qu'autant qu'ils servent à l'expression, & ils expriment d'autant mieux qu'on les employe avec plus de ménagement. Il faut donc pour former une bonne harmonie, avoir égard au caractére des accords & à celui du chant, & ne se point servir ou du moins se servir rarement des accords durs, lorsqu'ils n'expriment rien, & à plus forte raison lorsqu'ils s'oppoſent à l'impression que la piéce de musique doit faire sur l'Auditeur. Pour faciliter aux écoliers la pratique de ce conseil, je ferai quelques observations sur les différentes espéces d'accords, & sur l'usage auquel chaque espéce est destinée par son caractére.

Les accords consonans plaisent par eux-mêmes. Les accords dissonans ordinaires sont les plus doux des accords dissonans. Ces deux espéces d'accords forment l'harmonie la plus naturelle. Ils conviennent par conséquent mieux que les autres, aux morceaux où l'on veut peindre des objets agréables ou brillans, exprimer la tranquillité, la joie ou la tendresse.

Les accords par ſubſtitution ſont durs ; ils portent la triſteſſe dans l'ame. Ils peuvent par conſéquent peindre des objets ſombres, lugubres ou même terribles, exprimer le chagrin, la douleur, les regrets, l'horreur & le déſeſpoir.

Les accords par ſuppoſition formés par l'addition d'une tierce ou d'une quinte ſous une ſeptiéme juſte, ſi l'on en excepte celui de neuviéme où ſe trouve la quinte ſuperflue, ſont moins durs que les accords par ſubſtitution, & peuvent être employés aſſez fréquemment dans les morceaux d'un caractére gracieux & dans ceux d'un caractére brillant. Ils ſervent à varier l'harmonie ; & quand il y a beaucoup de parties, ils la rendent plus nombreuſe.

L'accord de neuviéme où ſe trouve la quinte ſuperflue, & les accords qui ſont formés par l'addition d'une tierce ou d'une quinte ſous une ſeptiéme diminuée ſont plus durs que les accords par ſimple ſubſtitution, & peignent plus fortement les objets ſombres & terribles. Ils concourent bien avec le chant pour exprimer une agitation violente, une douleur vive, des plaintes améres, un tranſport furieux, un affreux déſeſpoir.

Le plus dur de tous les accords eſt celui de la ſeptiéme ſuperflue avec la ſixte mineure. C'eſt pourquoi on l'employe très-rarement.

Les accords par ſuſpenſion conviennent à toutes ſortes de morceaux. Quoiqu'ils ſoient formés par les mêmes notes que les accords par ſuppoſition, ils n'en ont pas la dureté. Ils offrent une harmonie altérée par la continuation de quelques notes de l'accord précédent, continuation occaſionnée par le goût du chant, & qui pour cette raiſon fait plaiſir à l'oreille au lieu de la choquer.

On peut dans tout morceau conſidérable employer toutes ſortes d'accords, ſoit pour la variété, ſoit pour faciliter l'arrangement des parties, ſoit pour pouvoir faire paroître enſemble certains traits de chant. Mais il faut, ſuivant le conſeil que j'ai donné, employer avec ménagement les accords durs, lorſque leur caractére eſt oppoſé à celui des objets qu'on veut peindre & des ſentimens qu'on veut exprimer. Il eſt ridicule d'accumuler ces accords dans un morceau guai & brillant. Il n'eſt pas de même ridicule de former une harmonie douce dans un morceau fait pour inſpirer la terreur. La dureté des accords rend triſte une piéce dont le chant eſt guai, elle rend ſombre une piéce dont le chant eſt brillant; la douceur de l'harmonie ne rend pas gracieux un morceau quand la mélodie peint un objet terrible, parce que l'impreſſion que fait le chant l'emporte alors ſur celle que font les accords. C'eſt néanmoins un grand défaut, quand on veut exprimer la terreur & les autres paſſions que l'harmonie rend mieux que la mélodie, de ne les exprimer que par le chant. Un Muſicien habile fait jouer à propos tous les reſſorts de ſon art, & ne manque point, quand l'occaſion ſe préſente, de faire produire aux accords les plus grands effets.

Il y a une remarque bien importante à faire au ſujet de l'expreſſion des paſſions par le moyen de l'harmonie. C'eſt que cette expreſſion ne vient pas ſeulement du caractére des accords, dont les uns ſont doux, les autres ſont durs & triſtes, mais encore de la ſucceſſion des modes. Un accord ordinaire, par exemple, celui de fauſſe-quinte, fait ſouvent, dans un changement de mode, plus d'effet qu'un accord dur ſans ce changement. Un ac-

cord dur, lorſqu'un nouveau mode paroît avec lui, fait plus d'impreſſion qu'il n'en fait lorſqu'il paroît au milieu d'un mode. J'ai entendu dire à M. Rameau, qu'il falloit changer de ton, lorſqu'on vouloit rendre un ſentiment différent de celui qu'on venoit d'exprimer. Il réſulte de tout ceci, qu'un Muſicien qui fait des chants agréables & une harmonie réguliére, eſt bien éloigné de la perfection de ſon art, s'il ne ſçait choiſir parmi les accords ceux qui conviennent aux paſſions qu'il doit exprimer, & s'il ne fait ſervir à l'expreſſion de ces paſſions la ſucceſſion des modes. C'eſt principalement dans ce choix & dans cette ſucceſſion que conſiſte la magie d'un art fait pour toucher le cœur, encore plus que pour amuſer les oreilles.

CHAPITRE XV.

De la Baſſe continue.

DAns la plûpart des piéces à deux ou à plus de parties, la plus baſſe des parties eſt ordinairement différente de l'autre ou des autres par un certain goût de chant qui lui eſt particulier, & qui ſe fait ſentir de tems en tems. Elle s'appelle alors baſſe continue: l'autre ou les autres parties s'appellent parties ſupérieures.

La *Baſſe continue* eſt une partie qui eſt la plus baſſe de celles des piéces où elle ſe trouve, & qui dans les repos marqués forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens & préſente les mêmes notes que la baſſe fondamentale.

Pour traiter avec ordre de cette baſſe, je la con-

ſidérerai d'abord par rapport à l'harmonie, & je dirai de quelle maniére elle peut former toutes ſortes d'accords avec une ou pluſieurs parties ſupérieures. Je la conſidérerai enſuite par rapport à la mélodie, & je parlerai non-ſeulement du goût de chant qui lui eſt particulier, & qui conſiſte dans ſa réunion fréquente avec la B. F. mais encore de différens goûts de chant qu'on doit ou qu'on peut lui donner, ſuivant les différentes eſpéces de morceaux dont elle fait partie.

ARTICLE PREMIER.

De la Baſſe continue conſidérée par rapport à l'harmonie.

La B.C. n'a quelquefois au-deſſus d'elle qu'une ſeule partie ſupérieure, & quelquefois elle en a pluſieurs. Quand elle n'a ſur elle qu'une ſeule partie, cette baſſe & cette partie ſupérieure peuvent former enſemble des uniſſons, des octaves, & toutes les ſortes d'accords incomplets dont j'ai donné le détail dans le Chap. I. de cette Seconde Partie; mais en les formant, elles ſont aſſujetties à certaines régles que voici.

Il faut en général éviter autant qu'il eſt poſſible les uniſſons & les octaves. La partie ſupérieure & la B. C. n'en doivent point former deux de ſuite, ſi ce n'eſt en certaines occaſions rares où l'on veut faire chanter la partie ſupérieure dans le goût d'une baſſe, auquel cas les deux parties peuvent être à l'octave ou ſe réunir pour quelques notes.

Elles peuvent former un uniſſon ou une octave, lorſqu'elles terminent une cadence parfaite. Elles

forment ordinairement l'un ou l'autre, lorſque la partie ſupérieure offre une terminaiſon parfaite & bien ſenſible d'un mode.

Il ne faut pas éviter de leur faire former ailleurs une octave lorſque le chant en ſouffriroit. Mais il faut alors que la progreſſion des parties ſoit contraire, c'eſt-à-dire, que l'une monte & l'autre deſcende, & que cette contrariété de mouvement ſe trouve devant & après l'octave qu'elles forment; ou bien que l'une des deux parties reſte ſur une même note, pendant que l'autre en parcourt pluſieurs. *Voyez l'ex.* 135. Les deux parties y forment une octave aux endroits marqués d'une lettre. Ce que je dis d'une octave, je le dis d'un uniſſon. *Voy. l'ex.* 136.

Il y a quelques exceptions à faire par rapport à la derniere partie de cette régle, c'eſt-à-dire, par rapport à la progreſſion contraire qu'elle preſcrit, à moins qu'une des deux parties ne forme une tenue.

Les deux parties peuvent monter enſemble, la partie ſupérieure d'un demi-ton & la B. C. de quarte, pour former une octave; elles peuvent, pour former une octave, deſcendre enſemble la partie ſupérieure d'un ton & la B. C. de quinte. *Voyez l'ex.* 137, lettres A & B.

Lorſque les deux parties ont formé une tierce ou une quinte, la partie ſupérieure peut dans le premier cas deſcendre de tierce, & dans le ſecond cas deſcendre de quinte, la B. C. deſcendant d'une octave. Les deux parties peuvent ainſi deſcendre pour former une octave, parce que la B. C. en deſcendant d'une octave, eſt cenſée demeurer ſur la même note qui a porté la tierce ou la quinte. *Voyez l'ex.* 138, lettres A & B.

Les deux parties, après avoir formé une octave, peuvent monter ou deſcendre enſemble, pour former une tierce ou une ſixte. *Voyez les notes* A, B, C, *de l'ex. 139.*

Elles peuvent auſſi, aprés avoir formé une octave, monter enſemble, la partie ſupérieure d'un ton & la B. C. de quinte, pour former une quinte. *Voyez l'ex. 140.* lettre A.

Elles peuvent encore, après avoir formé une octave, monter ou deſcendre enſemble, pour former un accord diſſonant qui ne demande pas de préparation. *Voyez l'ex. 141*, où la fauſſe-quinte A que les deux parties vont former en deſcendant, eſt précédée d'une octave. Renverſez cet exemple, c'eſt-à-dire, mettez pour deſſus la baſſe & pour baſſe le deſſus: les deux parties aprés avoir formé une octave, deſcendront pour former un triton.

Il ne faut pas faire deux quintes juſtes de ſuite. Par exemple, ſi la partie ſupérieure dit *ſol la*, la B. C. ne peut pas dire en même tems *ut re*. Mais il eſt permis de faire ſuccéder une quinte fauſſe à une quinte juſte. Quand, par exemple, la partie ſupérieure dit *mi fa*, la B. C. peut dire *la ſi*. Il n'importe que cette quinte fauſſe ſoit regardée comme juſte.

Il y a une exception à cette régle. Dans le ſecond tems de la quatriéme meſure de l'*ex. 107*, on voit conſécutivement deux quintes juſtes: la B. C. dit *re ſol*, quand le deſſus dit *la re*. Mais remarquez 1° que le deſſus forme une batterie qui préſente deux parties à l'oreille, que le *fa* qui précéde le *la* eſt cenſé paſſer immédiatement à *re*, & le *la* immédiatement à *ſol*; 2° que je n'aurois pu éviter les deux quintes conſécutives ſans gâter

le chant du deſſus ou de la B. C. 3° que les deux parties, en formant les deux quintes, procédent par mouvemens contraires. On peut dans cette circonſtance, pour cette raiſon & de cette maniére, ſe diſpenſer de la régle.

Les deux parties ne peuvent, après tel accord que ce ſoit, aller former une quinte que par mouvemens contraires, à moins que l'une des deux ne procéde diatoniquement. Ainſi les quintes de l'*ex. 142* ſont mauvaiſes, celles de l'*ex. 143* ſont bonnes. Cette régle ſuppoſe un mouvement dans les deux parties, & n'empêche pas qu'après certains accords les parties ne forment une quinte, l'une montant ou deſcendant, & l'autre reſtant ſur la même note.

Il y a deux exceptions à cette régle.

1° J'ai remarqué que quand la B. C. deſcend d'une octave, elle eſt cenſée conſerver la même note. Ainſi les deux parties après avoir formé une octave, peuvent deſcendre enſemble, le deſſus de quarte & la B. C. d'une octave, pour former une quinte. *Voyez l'ex. 144*, lettre A.

2° Les deux parties, après avoir formé une ſixte ou une fauſſe-quinte, peuvent deſcendre enſemble par des intervalles plus grands que les diatoniques, pour former une quinte, pourvû que la note fondamentale du dernier accord ſoit la même que celle de l'accord précédent. *Voyez l'ex. 145*, lettres A & B.

Il ne faut pas faire deux quartes juſtes de ſuite. Par exemple, ſi la partie ſupérieure dit *la ſi*, la B. C. ne peut pas dire en même-tems *mi fa*. Mais il eſt permis de faire ſuccéder un triton ou quarte ſuperflue à une quarte juſte. Quand, par exemple,

le

le deſſus dit *la ſi*, la B. C. peut dire *mi fa*: il n'importe que cette quarte ſuperflue ſoit regardée comme quarte juſte.

Il ne faut employer la quarte qu'en la préparant & qu'en la ſauvant, comme ſi elle étoit diſſonance, quoiqu'elle ne ſoit que le renverſement de la quinte.

On prépare la quarte de deux maniéres, 1° en faiſant reſter une des deux parties ſur une note, pendant que l'autre va former l'accord; 2° en faiſant deſcendre la partie ſupérieure, & monter la B. C. auquel cas l'une des deux parties pour le moins doit procéder diatoniquement.

On ſauve la quarte par la ſeconde, par la ſeconde ſuperflue, par la tierce, par la quarte ſuperflue ſoit regardée comme triton ſoit cenſée juſte, par la fauſſe-quinte ſoit regardée comme fauſſe ſoit cenſée juſte, par la quinte, par la ſixte, par la ſeptiéme diminuée & même par l'octave. Quand on la ſauve par la ſeconde, ou par la quinte, ou par l'octave; il faut qu'une des deux parties reſte immobile, pendant que l'autre va former le nouvel accord. Quand on la ſauve par les autres accords que j'ai nommés, les deux parties peuvent monter ou deſcendre en même-tems, ou aller par mouvemens contraires, elles peuvent même procéder toutes deux par des intervalles plus grands que les diatoniques. *Voyez l'ex. 146* où toutes les quartes ſont marquées d'une lettre. Cette eſpece d'accord y eſt préparée des deux maniéres permiſes par la régle, & ſauvée de beaucoup de maniéres différentes.

On peut faire former de ſuite aux deux parties autant de tierces & de ſixtes qu'on le juge à propos. Il ne faut pas néanmoins abuſer de cette permiſſion.

De trop longues suites de tierces ou de sixtes rendroient la B. C. plus semblable à un second dessus qu'à une vraie basse.

Plusieurs accords dissonans exigent une préparation, & tout accord dissonant doit être sauvé.

J'ai exposé dans le Chap. III. de cette Partie, les trois maniéres de préparer la septiéme, & les deux maniéres de la sauver.

Quand on pratique une septiéme au commencement de telle mesure que ce soit, ou au commencement du troisiéme tems d'une mesure à quatre tems, il faut qu'elle soit préparée par une ou par plusieurs notes de son accord, comme celle de la cinquiéme mesure de l'*ex. 15*, ou par la liaison comme celles des *ex. 147 & 148*. Par exemple, *sol* dans la B. C. ne peut au commencement d'une mesure, ni au commencement du troisiéme tems d'une mesure à quatre tems, porter *fa*, à moins que *fa* n'ait été précédé de *sol* ou de *re* ou de *si*, ayant pour B. F. *sol*, ou n'ait paru comme consonance dans le tems précédent. Il y a une exception à cette régle. C'est le cas où la note portant septiéme auroit paru elle-même dans ce tems précédent. Alors la septiéme seroit préparée par la tenue dans la basse.

Quand on sauve la septiéme en descendant d'un dégré, la B. F. descendant de quinte; la B. C. peut descendre aussi de quinte, ou rester sur la même note. Dans le premier cas la septiéme est sauvée par la tierce, & dans le second par la sixte. Quand on sauve la septiéme en descendant sur une des notes de son accord, la B. C. peut rester comme la B. F. sur la note qui a porté la septiéme, ou passer à une note de son accord différente de celle

sur laquelle la partie supérieure est descendue *Voy. l'ex. 147.* Quand on sauve la septiéme en descendant d'un dégré, la B. F. montant d'un dégré pour former une cadence rompue; la B. C. s'unit pour l'ordinaire à la B. F. & la septiéme se trouve sauvée par la quinte. Quand on la sauve en descendant d'un dégré, la B. F. descendant de tierce pour former une cadence interrompue; l'usage ordinaire est de conserver la B. C. sur le même dégré, & par conséquent de sauver la septiéme par la sixte. L'on peut néanmoins, à l'imitation de M. Rameau, faire descendre aussi de tierce la B. C. & sauver la septiéme par l'octave, mettre, par exemple, dans la B. C. *sol mi* sous *fa mi*. Mais je pense qu'il ne faut sauver ainsi la septiéme que pour quelque bonne raison, pour la beauté du chant de la B. C. ou pour quelque dessein de chant.

Quand on sauve une septiéme en descendant sur une ou plusieurs notes de son accord, il est bon que cette note ou ces notes soient suivies de celle qui est un dégré au dessous de la septiéme. *Voyez l'ex 148.* La septiéme A qui est un *sol*, est sauvée par les notes *mi* & *ut*, & ces notes sont suivies d'un *fa* qui est un dégré au dessous de *sol*. La septiéme B qui est un *fa*, est sauvée par les notes *re* & *si*, & ces notes sont suivies d'un *mi* qui est un dégré au dessous de *fa*. Il y a dans l'*ex. 147* plusieurs septiémes par rapport auxquelles j'ai observé cette régle, qui n'est pas néanmoins d'une nécessité absolue.

La fausse-quinte se prépare & se sauve ordinairement dans la partie supérieure comme la septiéme, parce que la note qui la forme dans la partie supérieure, est pour l'ordinaire une vraie septiéme

sur la B. F. Quand on la sauve par une ou par plusieurs notes de son accord ; il est bon, mais non pas absolument nécessaire, que cette note ou ces notes soient suivies de celle qui est un dégré au-dessous de la fausse-quinte. *Voy. l'ex. 149*, lettres A, B & C.

J'ai remarqué dans le Chap. III. de cette Partie, qu'on ne se dispensoit jamais de sauver la septiéme ; mais qu'on se dispensoit quelquefois de la préparer sur la B. F. principalement quand la B. C. n'est pas la même que la B. F. à l'endroit où paroît la septiéme, c'est-à-dire, quand la septiéme n'est septiéme que sur la B. F. Il suit de-là qu'on n'est pas obligé de préparer les fausses-quintes qui sont des septiémes sur la B. F. La fausse quinte qui sauve la quarte C de l'*ex. 146*, est une septiéme sur la B. F. & n'est pas préparée. On peut en général employer sans préparation toute fausse-quinte.

La plûpart des notes qui portent la fausse-quinte, doivent naturellement monter d'un demi-ton sur les notes qui les suivent. Quand elles montent, si la fausse-quinte ne s'est pas sauvée par une des notes de son accord, elle descend d'un dégré, comme dans l'*ex. 149* aux lettres A & B ; sinon elle forme une quarte ou onziéme par suspension sur la note à laquelle la B. C. monte. Lorsqu'elle a formé cette quarte ou onziéme, elle descend diatoniquement, comme elle auroit dû faire quand la B. C. a monté d'un demi-ton ; & pendant qu'elle descend la B. C. reste sur la même note. En descendant ainsi plûtôt ou plus tard elle se sauve par la tierce. La raison de la premiere partie de cette régle est qu'une note sensible doit naturellement monter d'un demi-ton sur la tonique de son mode, & que la plûpart des notes qui portent la fausse-

quinte ſont des notes ſenſibles. Je dis *la plûpart* & non toutes. Car il y a des notes qui ſans être ſenſibles portent la fauſſe-quinte. Il y a des dominantes ſimples qui avec la ſeptiéme portent une quinte fauſſe, mais regardée comme juſte. La fauſſe-quinte ſe trouve ſur la tierce d'une dominante ſimple, qui porte comme les dominantes-toniques la tierce majeure avec la ſeptiéme mineure, parce que la tierce qui devroit naturellement être mineure, va monter à une note ſenſible. *Voyez l'ex. 150.* Les notes A & B portent toutes deux la fauſſe-quinte, & ne ſont pas notes ſenſibles. La note A eſt dominante ſimple, la note B eſt la tierce d'une dominante ſimple; le *fa* qui forme la fauſſe-quinte ſur la note A, eſt une de ces fauſſes-quintes qu'on regarde comme des quintes juſtes.

La régle qui preſcrit de faire monter d'un demi-ton les notes qui portent la fauſſe-quinte, étant fondée ſur ce que la plûpart des notes qui portent la fauſſe-quinte ſont des notes ſenſibles, ne regarde point les dominantes ſimples, ni les tierces de dominantes ſimples, lors même que ces dominantes ou que ces tierces portent une quinte fauſſe. C'eſt pourquoi j'ai reſtraint cette régle par ces mots *la plûpart.*

Cette même régle qui ne concerne que les notes ſenſibles, eſt ſujette à quatre exceptions que voici.

1° Une note ſenſible portant la fauſſe-quinte peut deſcendre de tierce ſur ſa note fondamentale, pour remonter enſuite de quarte ou deſcendre de quinte ſur la tonique. La partie ſupérieure peut même deſcendre de tierce avec la B. C. & former avec cette baſſe une quinte juſte.

2° Une note ſenſible portant la fauſſe-quinte,

peut monter de tierce, la partie ſupérieure conſervant la note qui a formé la fauſſe-quinte. *Voyez l'ex. 151* qui vous préſente ces deux exceptions.

3° Lorſqu'une dominante-tonique deſcend de tierce, ce qui forme une cadence interrompue; la note qui eſt ſenſible, peut ſubſiſter & devenir la quinte de la note à laquelle la B. F. ſe porte. Ainſi une note de B. C. qui eſt note ſenſible & qui porte la fauſſe-quinte, peut reſter & devenir la quinte de la quinte de la B. F. *Voyez l'ex 152*, La note A qui eſt note ſenſible & qui porte la fauſſe-quinte, ſubſiſte pendant que la fauſſe-quinte ſe ſauve, & deſcend enſuite d'un dégré. Remarquez que la fauſſe-quinte eſt ſauvée par la quarte en cette occaſion.

La quatriéme exception a lieu dans le chromatique en deſcendant, toutes les fois qu'il ſe trouve dans la B. C. & qu'il s'y rencontre des notes ſenſibles. Car ces notes ſenſibles y deſcendent d'un demi-ton. *Voyez l'ex. 153*. Le *ſol*♯ marqué d'un A eſt note ſenſible, porte la fauſſe-quinte & deſcend d'un demi-ton. Remarquez que le *re* qui forme la fauſſe-quinte au-deſſus de ce *ſol*♯ deſcend ſur *ut*♯, pendant que ce *ſol*♯ deſcend ſur *ſol* naturel, & que la fauſſe-quinte eſt ſauvée par le triton. Vous verrez dans la ſuite d'autres exemples de diſſonances ſauvées par des diſſonances. Remarquez encore que le *fa*♯ marqué d'un B n'eſt pas note ſenſible, comme il ſeroit, ſi le chant chromatique de la B. C. avoit pour B. F. une ſuite de notes deſcendant de quinte & portant le double caractére de toniques & de dominantes-toniques. Le chant du deſſus ne permet pas de donner à ce chromatique cette baſſe, qui eſt la baſſe ordinaire du chromatique en deſcendant.

Le triton ou la quarte superflue se prépare ordinairement dans la B. C. comme la septiéme se prépare dans la partie supérieure, parce que la note qui le porte est pour l'ordinaire une septiéme sur la B. F. On peut ne pas préparer le triton porté par une note qui est septiéme sur la B. F. par la raison qu'on se dispense quelquefois de préparer la septiéme sur cette basse, & particulierement lorsque cette basse & la B. C. sont différentes l'une de l'autre.

Le triton se sauve de plusieurs maniéres; 1° par la sixte, la B. C. descendant d'un dégré & la partie supérieure montant d'un demi-ton; 2° par la sixte, la B. C. descendant de tierce & la P. S. restant sur la même note; 3° par la sixte, la B. C. conservant la même note & la P. S. montant de tierce; 4. par la seconde, la B. C. conservant la même note & la P. S. descendant de tierce; 5° par l'octave, la B. C. descendant de tierce & la P. S. montant de tierce. *Voyez l'ex. 154* qui vous offre ces cinq maniéres de sauver le triton. Chaque triton y est marqué d'une lettre.

Il y a quatre autres maniéres de sauver le triton, mais que l'on pratique plus rarement.

La premiere est de faire descendre de quarte la B. C. & de faire monter de quarte la P. S. Le triton est ainsi sauvé par la tierce, & la septiéme que la B. C. forme sur la B. F. est sauvée dans la P. S. au lieu d'être sauvée dans la B. C. *Voy. l'ex. 155.* Le *si* marqué d'un A qui forme un triton sur un *fa* de la B. C. monte sur un *mi* pendant que ce *fa* descend sur *ut*, & ce *mi* est la double octave & tient la place du *mi* auquel ce *fa* auroit naturellement dû descendre.

La seconde maniére est de faire descendre d'un

dégré la B. C. & de faire monter de quarte la P. S. Le triton ſe trouve alors ſauvé par l'octave. *Voyez l'ex. 156*, let. A.

La troiſiéme maniére eſt de faire deſcendre de quarte la B. C. & de faire monter d'un demi-ton la P. S. Le triton ſe trouve encore ſauvé par l'octave. *Voyez l'ex. 157*, let. A. Cette maniére eſt fort défectueuſe, & ne doit ſe pratiquer que dans les morceaux de trompetes accompagnées de timbales. La néceſſité la fait ſouffrir dans ces ſortes de morceaux. Les timbales ne peuvent former que les deux notes *re & la*. On ne peut pas par conſéquent mettre dans la partie des timbales ſous le *ſol* 𝄪, le *mi* qui en eſt la baſſe naturelle; l'on ne peut mettre à ſa place que le *re*, qui porte alors triton, & qui ne peut deſcendre que ſur le *la*.

Enfin la quatriéme maniére eſt de faire deſcendre d'un dégré la B. C. & de faire reſter la P. S. ſur la note qui a formé le triton. Le triton ſe trouve alors ſauvé par la quinte, & c'eſt la cadence interrompue qui occaſionne cette maniére ſinguliére de le ſauver. *Voyez l'ex. 158*, let. A.

Toutes ces différentes maniéres de ſauver le triton ne regardent que le triton formé par une note ſenſible. Il y a un autre triton qu'on regarde comme une quarte juſte, parce qu'il eſt le renverſement d'une fauſſe-quinte qu'on regarde comme une quinte juſte. Cette eſpéce de triton n'a pas beſoin de préparation. Il ſe ſauve de toutes les maniéres que vous préſente l'*ex. 159*. Voyez les divers mouvemens que la B. C. ou la P. S. ou toutes deux en même-tems font pour ſauver ce triton, & les accords qui peuvent le ſuivre.

Pour avoir les différentes maniéres dont on peut

ſauver la fauſſe-quinte regardée comme juſte, il n'y a qu'à mettre pour P. S. la B. C. de cet exemple, & pour B. C. la P. S. *Voyez l'ex. 160.*

Outre le triton formé par une note ſenſible & celui qu'on regarde comme quarte juſte, il y a un autre triton que porte une note de B. C. qui eſt une ſeptiéme diminuée ſur la B. F. Ce triton ſe ſauve de toutes les maniéres que vous offre l'*ex. 161*, où les *ſi* de la P. S. forment ce triton ſur la B. C.

Ce triton eſt le renverſement d'une fauſſe-quinte formée ſur la B. C. par une note qui forme une ſeptiéme diminué ſur la B. F. Cette fauſſe-quinte n'eſt point regardée comme juſte, & n'eſt pas portée par une note ſenſible. L'*ex. 162* vous offre les différentes maniéres de la ſauver.

Outre les différentes ſortes de tritons dont je viens de parler, il y a encore un triton porté par une note qui eſt ſeptiéme d'une dominante ſimple dont l'accord eſt pareil à celui des dominantes-toniques. Ce triton ſe ſauve par la ſixte, la partie ſupérieure montant d'un ton, & la B. C. deſcendant d'un demi-ton. Par exemple, s'il eſt formé par *fa* ♯ ſur *ut*, le *fa* ♯ monte ſur *ſol* ♯ & l'*ut* deſcend ſur *ſi*. L'*ut* peut deſcendre ſur *la*, le *fa* ♯ ſubſiſtant; mais *la* doit monter enſuite ſur *ſi*, le *fa* ♯ montant ſur *ſol* ♯.

Il y a une ſeconde qu'on pratique rarement, & ſeulement ſur une tenue de baſſe. La note qui la porte eſt tonique, & a ſous elle dans la B. F. ſa ſoudominante portant l'accord de ſixte quinte. Cette ſeconde eſt préparée par la liaiſon dans la B. C. & ſe ſauve par la tierce en montant d'un dégré. *Voyez l'ex. 175.* Dans la B. C. au ſecond tems de la troiſiéme meſure, *ſol* dominante devient to-

nique, parce qu'il a au deſſous de lui *ut* portant l'accord de ſixte-quinte & par conſéquent ſoudominante. Il porte *la ut mi*. *La* forme ſur lui l'eſpéce de ſeconde dont je parle. Cette ſeconde eſt pratiquée comme elle le ſeroit dans un morceau où il n'y auroit qu'une P. S. ſur une B. C. Il y a une autre ſeconde qu'on pratique ſouvent; c'eſt elle que concernent les régles ſuivantes.

La ſeconde ſe prépare dans la B. C. comme la ſeptiéme ſe prépare dans la P. S. parce que la note de B. C. qui porte la ſeconde, eſt une ſeptiéme ſur la B. F. On ſe diſpenſe quelquefois de la préparer; mais il eſt bon que la P. S. faſſe alors une tenue, pour lier l'accord de ſeconde avec le précédent. Cela n'eſt pas néanmoins toujours néceſſaire. Car lorſque l'accord de ſeconde a deſſous ſoi dans la B. F. la même note que l'accord précédent & que les deux parties vont le former par mouvemens ſemblables en deſcendant ou par mouvemens contraires; il eſt bon, quoique ſans liaiſon. Ainſi l'on peut ſous ces deux notes *ſi ſol*, ou ſous ces deux-ci *re ſol*, mettre pour B. C. *ſol fa*, dont la B. F. eſt *ſol*. Lors même que l'accord de ſeconde n'a pas ſous ſoi dans la B. F. la même note que l'accord précédent, il eſt bon ſans aucune liaiſon, pourvu que la P. S. deſcende & que la B. C. monte pour le former. Ainſi l'on peut ſous ces deux notes *ſol re* en deſcendant, mettre pour B. C. *ſi ut* ou *ſol ut* en montant, dont la B. F. eſt *ſol re*, c'eſt-à-dire, l'octave en deſſous de la P. S. Il faut obſerver néanmoins que cette ſeconde ne vaudroit rien au commencement d'une meſure, ni même au commencement du troiſiéme tems d'une meſure à quatre tems, & vaudroit mieux au milieu d'un tems d'une meſure lente qu'au commencement.

La ſeconde ſe ſauve 1° par la ſixte, la B. C. deſcendant d'un dégré & la P. S. montant de quarte; 2° par la fauſſe-quinte, la B. C. deſcendant d'un d'un demi-ton & la P. S. montant de tierce; 3° par la tierce, la B. C. deſcendant d'un dégré & la P. S. reſtant ſur la même note. *Voyez l'ex. 163.* Les ſecondes A & B ſont préparées dans la B. C. par la ſyncope ou liaiſon, ce qui eſt la meilleure maniére de préparer cet accord. La ſeconde C n'eſt pas préparée dans la B. C. mais le deſſus fait une tenue qui lie l'accord de ſeconde avec celui de quinte. La ſeconde A eſt ſauvée de la premiere maniére par la ſixte, la ſeconde B. eſt ſauvée de la deuxiéme maniére par la fauſſe-quinte, la ſeconde C eſt ſauvée de la troiſiéme maniére par la tierce.

Quand on ſauve la ſeconde de l'une de ces trois maniéres, la B. C. deſcend d'un dégré. Mais on peut ſauver cette diſſonance, la B. C. reſtant immobile ou deſcendant de tierce. *Voyez l'ex. 164.* La ſeconde y eſt ſauvée par le triton, le deſſus montant de tierce; par la ſixte, le deſſus montant de quinte; par la quarte, la B. C. deſcendant de tierce; & par la ſixte, le deſſus montant & la B. C. deſcendant de tierce. Les notes qui y forment l'accord de ſeconde, & celles des accords qui le ſauvent, ſont partie du même accord fondamental. Si l'on retranchoit le dieſe du premier *ſol* de cet exemple, la ſeconde ſe trouveroit ſauvée par la quarte. Il faudroit alors chiffrer d'un 2 la B. C. & d'un 7 ſeulement la B. F.

La ſeconde doit naturellement monter de quarte ou reſter ſur le même dégré, la note qui la porte doit naturellement deſcendre d'un dégré. C'eſt pourquoi, après que la ſeconde a été ſauvée de l'une

des quatre maniéres que vous offre *l'ex. 164*, la deſſus paſſe ordinairement à la note qui eſt une quarte au-deſſus de celle qui formoit la ſeconde, ou revient à celle-ci, ou paſſe à l'octave de celle-ci, & la B. C. paſſe à la note qui eſt un dégré au-deſſous de celle qui portoit la ſeconde. C'eſt ce que vous indiquent les guidons que vous voyez dans l'exemple.

La neuviéme & la onziéme ſe préparent dans la partie ſupérieure par la liaiſon. La neuviéme ſe ſauve par l'octave, ou par la tierce, ou par la ſixte. La onziéme ſe ſauve par la tierce. Chacune de ces diſſonances ſe peut ſauver en deſcendant ſur une note de ſon accord. La onziéme par ſuppoſition ſe pratique ſans préparation ſur une note tonique; mais la tonique qui la porte, doit avoir paru auparavant. Reliſez ce que j'ai dit dans le Chap. XII ſur la préparation de la neuviéme & de la onziéme, & ſur les différens moyens de les ſauver. Voyez enſuite l'*ex. 165*, dans lequel j'ai raſſemblé toutes les différentes maniéres de ſauver l'une & l'autre, excepté une maniére extraordinaire que préſente l'*ex. 127*, & qui ne peut point ſe pratiquer dans une piéce à deux parties. Toutes les neuviemes & les onziémes de cet *ex. 165* y ſont marquées d'une lettre. La onziéme A n'eſt point préparée; la neuviéme D eſt ſauvée par la ſixte, la B. C. montant de tierce; la neuviéme E eſt ſauvée par la tierce, la B. C. deſcendant de tierce; la onziéme F deſcend de ſeptiéme ſur une des notes de ſon accord, & ſe trouve ſauvée par la quinte; la neuviéme G deſcend auſſi de ſeptiéme ſur une des notes de ſon accord, & ſe trouve ſauvée par la tierce. La B. C. ne fait aucun mouvement lorſque les

neuviémes C & G se sauvent, & la neuviéme C est sauvée par l'octave; les onziémes A & B le font par la tierce.

La quinte superflue, lorsqu'elle fait partie d'un accord par suspension, se prépare ordinairement par la liaison. Lorsqu'elle fait partie d'un accord par suppositon, elle ne peut être préparée; mais la partie supérieure, pour aller former la quinte superflue, doit descendre d'un demi-ton, ou de tierce mineure, ou de fausse-quinte, ou de septiéme diminuée; la & B. C. doit monter d'un demi-ton sur la note qui va porter cette dissonance. *Voyez l'ex. 166.* Les quintes superflues A, B, C & D font partie d'un accord par suspension; les trois premieres se trouvent préparées par la tenue. Les autres quintes superflues font partie d'un accord par suppositon.

La quinte superflue se sauve ordinairement par la sixte, la partie supérieure montant d'un demi-ton; parce que la note qui forme la quinte superflue, est une note sensible qui demande naturellement à monter sur la tonique. Elle peut néanmoins se sauver par la tierce, la P. S. descendant de tierce, & par la septiéme, la P. S. montant de tierce. Quand la P. S. est descendue de tierce, il est bon qu'elle monte de quarte sur la note tonique, comme je l'ai indiqué par le guidon qui suit les *mi* sur lesquels les quintes superflues F & G descendent; mais cela n'est pas absolument nécessaire. Quand la P. S. a monté de tierce, elle peut descendre de quinte, comme vous voyez qu'elle fait après le *si* qui suit la quinte superflue H; ou descendre d'un dégré, comme l'indique le guidon qui suit ce *si*; ou monter d'un demi-ton, comme

elle fait après le *ſi* qui ſuit la quinte ſuperflue I. Mais ce dernier mouvement ne doit ſe faire qu'en faveur du chant de la P. S. & de la B. C.

Remarquez que la note à laquelle le deſſus monte par le mouvement de tierce eſt une ſeptiéme, & que le deſſus montant d'un demi-ton après être monté de tierce, cette ſeptiéme ſe trouve ſauvée en montant, ce qui ſemble contraire à ce que j'ai dit, Chap. III. de cette Partie, ſur les différentes maniéres de ſauver la ſeptiéme. Cette contrariété n'eſt qu'apparente. Les diverſes maniéres de ſauver la ſeptiéme dont j'ai parlé dans ce Chapitre, regardent les notes qui ſont ſeptiémes ſur la B. F. & non celles qui ne ſont ſeptiémes que ſur la B. C. Ces ſeptiémes-ci ſe trouvent dans les accords complets de neuviéme & de onziéme. Dans les accords de neuviéme elles ſont des quintes ſur la B. F. dans les accords de onziéme elles ſont des tierces ſur cette baſſe. Celles qui ſe trouvent dans les accords de neuviéme, deſcendent pour l'ordinaire, & peuvent monter en certaines occaſions. Celles qui ſe trouvent dans les accords de onziéme pratiqués ſur des toniques, ſont des notes ſenſibles, & demandent naturellement à monter d'un demi-ton ſur l'octave de ces toniques. Celles qui ſe trouvent dans les autres accords de onziéme, reſtent pour former dans l'accord ſuivant une ſeptiéme ſur les deux baſſes, & ſont obligées de deſcendre enſuite. La ſeptiéme qui a donné lieu à cette remarque fait partie d'un accord de neuviéme.

Suivant toutes les maniéres de ſauver la quinte ſuperflue que j'ai expoſées juſqu'à préſent, la B. C. reſte ſur la même note pendant qu'on ſauve la diſſonance. Il y a une derniere maniére de la ſauver

suivant laquelle les deux parties font chacune un mouvement, la P. S. un mouvement de quarte diminuée en montant, & la B. C. un mouvement de tierce en descendant. La quinte superflue se trouve ainsi sauvée par la tierce. C'est ainsi qu'est sauvée la quinte superflue K.

La septiéme diminuée & la seconde superflue ne se préparent pas.

La septiéme diminuée se sauve 1° par la sixte, la P. S. descendant d'un demi ton & la B. C. restant sur la même note; 2° par la quinte, la P. S. descendant d'un demi-ton & la B. C. montant d'un demi-ton; 3° par la tierce, la P. S. descendant de quarte & la B. C. montant d'un demi-ton; 4° par la tierce, la P. S. descendant d'un demi-ton & la B. C. montant de quarte diminuée; 5° par la fausse-quinte, la P. S. restant sur la même note & la B. C. montant de tierce; 6° par la tierce, la P. S. restant sur la même note & la B. C. montant de fausse-quinte; 7° par la fausse-quinte, la P. S. descendant de tierce & la B. C. restant sur la même note; 8° par la tierce, la P. S. descendant de fausse-quinte & la B. C. restant sur la même note; 9° par la tierce, la P. S. descendant & la B. C. montant de tierce. *Voyez l'ex. 167.*

La seconde superflue se sauve aussi de neuf maniéres, qui répondent à celles de sauver la septiéme diminuée, dont la seconde superflue est le renversement. *Voyez l'ex. 168.*

Il faut ajouter à ces différentes maniéres dont la septiéme diminuée & la seconde superflue se sauvent, que la septiéme diminuée peut être sauvée par la sixte, la P. S. descendant de sixte & la B. C. montant de quarte diminuée; que la seconde su-

perflue peut l'être par la tierce, la P. S. montant de quarte diminuée & la B. C. descendant de sixte. *Voyez l'ex. 169*, où la septiéme diminuée A & la seconde superflue B sont sauvées chacune comme je viens de dire qu'elles pouvoient être sauvées.

Pour donner aux écoliers toutes les facilités possibles, il est nécessaire de faire ici une remarque au sujet des différentes maniéres de sauver les accords dissonans ordinaires & les accords par substitution. Quand on sauve un de ces accords, la B. F. restant sur la même note, la P. S. & la B. C. peuvent monter dans les occasions où la régle semble ne leur permettre que de descendre, & descendre dans celles où elle semble ne leur permettre que de monter. Par exemple, la régle permet à la P. S. qui a formé une fausse-quinte sur la B. C. de descendre de tierce pour former un accord de tierce; & cette partie peut, au lieu de descendre de tierce, monter de sixte pour former le même accord. *Voyez l'ex. 170*. Dans les endroits mêmes où la B. F. fait un mouvement lorsqu'on sauve une dissonance, si la note sensible se trouve dans l'une des deux parties; cette partie peut, au lieu de monter d'un demi-ton sur la tonique, descendre de septiéme, & dire, par exemple, *si ut* en descendant au lieu de le dire en montant.

Il faut encore remarquer qu'on se dispense quelquefois de sauver les dissonances par suspension. Une dissonance par suspension tient la place d'une note qui devroit naturellement paroître aussi-tôt que la note de B. C. sur laquelle se trouve la dissonance. L'oreille sent cela, & s'occupe de cette note qu'elle devroit entendre. La dissonance doit descendre sur cette note dont elle tient la place,

&

& si la B. C. reste alors sur la note qui a porté la dissonance, la dissonance est sauvée. Mais si la B. C. quitte cette note-ci lorsque la dissonance descend; l'oreille ne s'en choque point, & suppose qu'elle a entendu la note qui sauve la dissonance, sur celle qui a porté la dissonance. Un exemple éclaircira ceci. *Voyez le 171.* Le *fa* du dessus est une onziéme par suspension sur le premier *ut* de la B. C. Il tient la place de *mi* que cet *ut* devroit porter. L'oreille qui entend *fa* au lieu de *mi*, sent qu'elle devroit entendre *mi* & en est occupée. Le *fa* descend à *mi*, & la B. C. au lieu de rester sur *ut* afin qu'il porte *mi*, descend sur la double octave du *fa*. Quel est le jugement de l'oreille sur ce mouvement de la B. C.? En est-elle choquée? Non. Elle suppose que *mi* a paru sur *ut*, parce qu'elle a senti qu'il y devoit paroître.

Je finirai cet article par deux autres observations.

La premiere regardera la maniére de pratiquer certaines dissonances par rapport aux différens tems des mesures. On distingue les tems des mesures en bons & mauvais. Le premier & le troisiéme tems d'une mesure à quatre tems sont bons, le second & le quatriéme sont mauvais; le premier tems d'une mesure à deux tems est bon, le second est mauvais; le premier tems d'une mesure à trois tems est bon, le second & le troisiéme sont mauvais. Lorsque dans un *Duo* à deux tems ou à quatre tems la P. S. forme sur la B. C. plusieurs septiémes ou plusieurs secondes, dont chacune remplit un tems & se trouve sauvée dans le tems suivant; chacune de ces dissonances doit être préparée par la liaison dans un tems mauvais, & paroître dans un tems bon. *Voyez l'ex.* 172. Lorsqu'on veut pra-

tiquer de même ces diſſonances dans la meſure à trois tems ; chaque diſſonance peut remplir un ou deux tems, & doit toujours commencer dans le tems bon. *Voyez l'ex. 173.* Quand ces diſſonances doivent n'occuper chacune que la moitié d'un tems, chacune doit paroître au commencement d'un tems, après avoir été préparée dans la derniere moitié du tems précédent. *Voyez l'ex 174.* Les neuviémes & les onziémes ſe pratiquent ordinairement dans les tems bons, & ſont par conſéquent préparées dans les tems mauvais.

La ſeconde obſervation ſera ſur les points d'orgue. On appelle *Point d'orgue* une longue tenue de B. C. pendant laquelle une ou pluſieurs parties ſupérieures forment ſur elle beaucoup d'accords différens. Il ſe fait ſur une dominante-tonique ou ſur une tonique. Il peut porter outre l'accord parfait les accords de ſeconde, de petite ſixte, de ſixte-quarte, de quarte & quinte, de ſixte-quinte, de ſeptiéme mineure avec la tierce majeure & de ſeptiéme ſuperflue. La ſucceſſion de ces accords doit être toujours réglée par la B. F. *Voyez les ex. 175 & 176.* Dans le *175* ; *ſol* comme dominante-tonique porte l'accord de ſeptiéme & celui de ſixte-quarte. Il porte enſuite comme tonique l'accord de ſeconde & l'accord parfait. Car le mode de *G re ſol* paroît avec l'accord de ſeconde. Cet accord eſt le renverſement de celui de ſixte-quinte porté par *ut* note fondamentale qui de tonique devient ſous-dominante. Le mode de *C ſol ut* revient avec l'accord de ſixte-quarte. Il diſparoît dans la meſure ſuivante au ſecond tems, où *ſol* porte l'accord de ſixte-quinte qui eſt ſuivi de celui de ſeconde & de celui de ſeptiéme ſuperflue. Ce dernier ne peut

être porté que par une tonique. Ainsi le mode de *G re sol* reparoît. L'accord de septiéme superflue est suivi de l'accord parfait. Ensuite le mode de *C sol ut* revient encore & reste jusqu'à la fin de l'exemple. Remarquez que dans cet exemple *sol* porte l'accord de septiéme superflue précédé immédiatement de celui de seconde & non de l'accord parfait. Ceci n'arrive pour l'ordinaire que dans les points d'orgue. Dès le second tems de la premiere mesure de l'*ex. 176*, la tonique devient soudominante. Elle reprend son caractére dans la mesure suivante. Un enchaînement de dominantes interrompt ensuite le mode de *C sol ut*, qui revient pour être encore interrompu par le mode de *F ut fa*, après lequel il reparoît pour le reste de l'exemple. En changeant le caractére de la tonique, on peut lui donner outre les accords de *l'exemple 176*, celui de triton. *Voyez l'exemple 177.* Il y a dans ce dernier exemple deux mouvemens chromatiques, l'un dans la premiere partie, l'autre dans la troisiéme. On peut sur la tonique d'un mode mineur pratiquer une suite de mouvemens chromatiques. *Voyez l'ex. 178*, qui est de M. Rameau. (*Traité de l'harmonie L. 3 Chap. 34.*) j'y ai mis la B. F. qui n'y étoit pas. Une personne qui joue du violon ou de quelqu'autre instrument, peut en réfléchissant sur ces exemples s'accoutumer à former d'une maniére réguliere sur des points d'orgue des chants très-variés. Car on peut tirer des accords de ces exemples un nombre infini de chants différens.

J'ai donné jusqu'ici les régles de la B. C. lorsqu'elle ne porte qu'une seule partie. Dans les morceaux à trois ou à plus de parties, ses régles sont

un peu différentes, ou plutôt l'on est dispensé d'une partie des régles que j'ai exposées dans ce Chapitre. C'est ce qu'on verra dans le Chap. XVII.

Article II.

De la Basse continue considérée par rapport à la mélodie.

Dans les repos marqués, la basse continue forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens & présente les mêmes notes que la B. F. Son chant est alors par conséquent le même que celui de la B. F. ou pour mieux dire, les deux basses ne font plus qu'une seule & unique basse.

Il est bon de réunir les deux basses dans beaucoup d'endroits où il n'y a point de repos marqués. Lorsqu'en composant la B. C. d'un air on voit en certains endroits où il n'y a point de repos marqués, que le chant de la B. F. est beau & peut servir de B. C. on fait fort bien d'employer ce chant. Rien n'est mieux en général que de réunir souvent les deux basses, parce que c'est la fréquence des mouvemens fondamentaux qui distingue la B. C. d'avec les parties supérieures, & que plus il y a de ces mouvemens dans une B. C. plus son chant est convenable à son caractére de basse.

Outre le goût de chant qui est particulier à la B. C. & qui consiste dans les mouvemens fondamentaux qu'elle fait beaucoup plus souvent que les parties supérieures, il faut lui donner différens goûts de chant, suivant la diversité des morceaux où elle se trouve.

Sous le récitatif, cette basse doit être la plus

simple qu'il est possible. Les notes longues d'une ou de deux ou même de plus de mesures lui conviennent alors. On peut néanmoins y mettre quelquefois des notes courtes, pour former une harmonie plus belle & plus variée. On peut même y employer quelquefois certains traits fort vifs, pour peindre des objets ou pour exprimer des sentimens qui font la matiére du récitatif.

Dans les morceaux faits pour être exécutés de mesure, le chant de la B. C. doit répondre, autant qu'il est possible, à la beauté de celui de la partie ou des parties supérieures. On peut, si l'on veut, le composer dans le goût du chant ou des chants qu'il accompagne; excepté aux endroits où il y a des repos marqués, & à ceux où la beauté du chant de la B. F. invite à réunir les deux basses. On peut aussi le faire dans un goût différent, c'est-à-dire, lui faire parcourir de grands intervalles sous un chant diatonique, le faire diatonique sous un chant qui parcourt de grands intervalles, le faire simple sous un chant bien figuré, ou bien figuré sous un chant simple, pourvu que ce goût différent ne soit pas opposé au sens des paroles, si le morceau est de musique vocale, & que ce goût puisse se soutenir pendant tout le morceau.

Cette diversité de goût de chant dans la partie ou les parties supérieures & la B. C. fait un effet fort agréable. On la trouve fréquemment dans les cantates. Voyez entr'autres le dernier air de la cantate de l'amour piqué par une abeille, *Charmant vainqueur, tu nous expose;* le dernier air de la cantate d'Alphée & Arethuse, *Amans, une beauté cruelle;* & le dernier air de celle des heureux époux, *Les oiseaux de ce bocage.* Les deux premieres de

ces cantates sont de M. Clérambaut, & la derniere est de M. Campra.

Lorsqu'une ou plusieurs parties supérieures expriment un sentiment à l'occasion d'un objet qu'on peut peindre par la B. C. rien n'est mieux que de présenter dans cette basse une image de cet objet. Par exemple, si un dessus exprime la crainte à l'occasion d'une tempête sur la mer, le meilleur chant qu'on puisse donner à la B. C. est celui qui imitera le mieux l'agitation & le bruit des flots. C'est alors que la diversité de goût de chant dans une partie supérieure & dans la B. C. fait le meilleur effet qu'elle puisse faire. Ce que je dis ici de la B. C. convient à toutes les parties d'instrumens qui accompagnent des parties chantantes.

La diversité de goût de chant dans une ou plusieurs parties supérieures & la B. C. fait beauté, lors même que cette basse ne peint ni n'exprime rien. Mais cette beauté indépendante de l'expression est beaucoup plus grande, quand la B. C. après avoir débuté par un trait de chant de quelques mesures, le répete sans cesse jusqu'à la fin de l'air. Cette basse s'appelle alors *contrainte*, quoique cette épithete convienne mieux à la partie ou aux parties supérieures, dans la composition desquelles on se gêne, parce qu'on veut, en leur donnant un chant varié, les ajuster à une basse qui présente toujours le même chant.

On peut faire de deux maniéres une basse contrainte, 1°. en répétant toujours le même chant sur les mêmes dégrés; 2° en transposant ce chant sur des dégrés différens de ceux sur lesquels on le fait d'abord paroître. Cette derniere maniére est plus commode; mais la premiere est plus savante, lors-

qu'on peut la concilier avec la variété qu'on cherche par le moyen de la derniere. Pour trouver sur une basse contrainte faite de la premiere maniére des chants bien diversifiés, il faut que cette basse puisse appartenir à plusieurs des modes qui peuvent naturellement s'enchaîner au mode qu'elle présente d'abord comme principal. Il n'est pas nécessaire pour cela, quand on fait une basse contrainte de la premiere maniére, de lui donner une longueur considérable. Car il y a des traits de chant composés de peu de notes, qui n'occupent qu'un petit nombre de mesures, & qui peuvent appartenir à beaucoup de modes différens. Tels sont celui que forment les quatre notes *ut, si, la, sol*, celui que forment les quatre notes *la, sol, fa, mi*, & d'autres semblables. Une grande partie des chaconnes anciennes est composée sur un trait de cette espéce.

Ce trait si simple *ut si la sol*, répété plusieurs fois de suite fort lentement, peut appartenir à six modes, à ceux de *C sol ut*, de *G re sol*, d'*A mi la*, de *F ut fa*, de *D la re* & d'*E si mi*. Pour le faire appartenir à ces six modes, il ne s'agit que de lui donner certains accompagnemens. *Voyez l'ex. 179.*

Je ne me suis pas borné dans cet exemple à donner une partie des divers accompagnemens dont le chant diatonique *ut si la sol* est susceptible, & à prouver par ce moyen qu'il peut appartenir à six modes. J'ai voulu donner une idée de l'accompagnement aux Lecteurs qui ne le connoissent point, & faire voir à ceux qui l'apprennent, quelle variété d'accords peut se rencontrer sur ce qu'on appelle octave d'un mode soit majeur soit mineur.

Les chants *ut re mi fa sol la si ut*, *ut si la sol fa mi re ut*, sont ce qu'on appelle l'octave de *C sol ut*

naturel ou majeur tant en montant qu'en deſcendant. La B. C. de l'*ex. 179* parcourt cette octave ſept fois en montant & ſix fois en deſcendant. Elle eſt accompagnée tantôt de trois & tantôt de quatre parties ſupérieures, qui forment avec elle des accords complets. Par le moyen de ces accords cette B. C. ſe trouve dans les ſix modes dont j'ai parlé, & dans pluſieurs endroits elle n'appartient à aucun mode. La premiere maniére dont elle eſt accompagnée, eſt celle par laquelle on fait commencer ceux qui apprennent l'accompagnement ſur le clavecin. La ſeconde maniére eſt auſſi ſimple que la premiere. Les autres ſont plus recherchées. Suivant ces maniéres-ci, la plûpart des notes de cette baſſe portent deux accords, les diſſonances ſe ſuivent conſécutivement, & l'on voit enfin des neuviémes & des onziémes entremêlées paroître pendant cinq meſures à chaque premier tems. Par certaines de ces maniéres les modes ſe ſuivent avec rapidité. Il y a trois modes la cinquiéme fois que la B. C. monte, & cinq la cinquiéme fois qu'elle deſcend. Deux parties ſuperieures forment un chant chromatique la ſixiéme fois qu'elle deſcend, & par ce moyen les quatre notes *ut ſi la ſol* ſe trouvent être des ſix modes, auxquels j'ai dit que le trait *ut ſi la ſol* pouvoit appartenir. Toutes les fois que la B. F. offre une ſuite de dominantes ſimples, il n'y a point de mode dans l'exemple.

La B. C. après avoir parcouru ce qu'on appelle l'octave de *C ſol ut* naturel ou majeur, parcourt de même & tout autant de fois ce qu'on appelle l'octave de *C ſol ut* mineur. Elle eſt accompagnée de même, c'eſt-à-dire, de deux maniéres ſimples & de pluſieurs autres plus recherchées. Par le moyen

des accords qu'elle porte, elle appartient à ſix modes qui ſont ceux de *C ſol ut*, de *F ut fa*, d'*E ſi mi* ♭, de *G re ſol*, d'*A mi la* ♭ & de *B fa ſi* ♭. Il y a trois de ces modes la quatriéme fois qu'elle deſcend, trois auſſi la cinquiéme fois qu'elle monte, & cinq qui par le moyen du chromatique ſe ſuccédent avec beaucoup de rapidité la cinquiéme fois qu'elle deſcend.

J'aurois pu, ſi j'euſſe voulu, étendre davantage l'exemple. Car il s'en faut beaucoup que j'y aie mis toutes les maniéres poſſibles d'accompagner l'octave. Il y en a un grand nombre qui ſans offrir d'autres accords ni d'autres modes, paroîtroient néanmoins différentes de celles que j'ai pratiquées. Suivant une de ces maniéres, les quatre notes *ut ſi la ſol* ſeroient du mode d'*E ſi mi;* ſuivant une autre, les cinq notes *la ſol fa mi re* ſeroient de celui de *D la re;* ſuivant une troiſiéme, les quatre notes *fa mi re ut* ſeroient de celui d'*A mi la*.

Les notes de chaque accord employées ſucceſſivement, répétées, combinées entr'elles de différentes maniéres, & entremêlées de notes de goût, peuvent former beaucoup de traits de chant. Combien les notes de tous les accords que j'ai fait porter à ce qu'on appelle l'octave de *C ſol ut* naturel, peuvent-elles donc produire de chants différens? Le nombre en eſt infini. Je dis la même choſe des notes des accords que j'ai fait porter à ce qu'on appelle l'octave de *C ſol ut* mineur. Joignez à cela les différentes maniéres d'accompagner l'octave que je n'ai pas pratiquées, & qui pourroient fournir encore chacune beaucoup d'autres chants nouveaux.

CHAPITRE XVI.

Des Parties supérieures.

J'Appelle *Partie supérieure* toute partie qui n'est pas B. C. ou à l'unisson de la B. C. Ainsi les parties mêmes qu'on appelle basses, sont des parties supérieures, lorsque ces parties & la B. C. ne sont pas à l'unisson. Dans les morceaux où il y a deux basses, soit que ces morceaux ne consistent que dans ces deux basses, soit qu'ils offrent un plus grand nombre de parties, la basse la plus haute est une partie supérieure. Ainsi quand les deux basses se croisent, c'est-à-dire, quand celle qui est au dessus de l'autre passe au dessous, chacune est à son tour partie supérieure & B. C.

On peut considérer les parties supérieures par rapport à la mélodie & par rapport à l'harmonie. J'ai donné dans l'Art. I. du Chapitre précédent les régles auxquelles une partie supérieure unique & une B. C. sont assujetties pour former une bonne suite d'accords, & je ferai voir dans le Chapitre suivant de quelle maniére plusieurs parties supérieures & cette basse peuvent former une bonne harmonie. Ainsi je me bornerai dans celui-ci à faire quelques observations sur le chant des parties supérieures.

On a vu dans l'Art. II. du Chapitre précédent, que le goût de chant qui est particulier à la B. C. consiste dans les mouvemens fondamentaux qu'elle fait plus fréquemment que les parties supérieures. En effet le goût des parties supérieures ne leur

permet de ſuivre les mouvemens de la B. F. que rarement. Quand elles les ſuivent, c'eſt pour l'ordinaire dans les endroits où il n'y a point de repos marqués, & quelquefois mais très-rarement dans les endroits où ſe trouvent ces ſortes de repos. Dans ce dernier cas, leur mouvement eſt pour l'ordinaire le même que celui de la B. C. & ces parties forment avec cette baſſe deux ou plus d'octaves conſécutives. On trouve dans les ſymphonies de M. Rameau pluſieurs exemples de ces deux octaves. Dans la compoſition des Concertos, il eſt d'uſage de donner quelquefois à toutes les parties le même chant pendant pluſieurs meſures. Ce chant eſt dans le goût d'une B. C. & finit toujours ou preſque toujours par un mouvement fondamental. Les violons l'exécutent à l'octave de la B. C. Ce qu'on fait dans les Concertos ſe peut faire dans des morceaux d'une autre eſpéce, dans un air à danſer, dans une ariete & même dans un chœur. M. Rameau l'a pratiqué dans pluſieurs ſymphonies. *Voyez entr'autres l'air pour les Boſtangis dans les Indes galantes, page* 47. Quand les parties ſupérieures exécutent le même chant que la B. C. elles ſont cenſées ne faire avec elle qu'une même partie, & ne doivent point être conſidérées comme parties ſupérieures. Ainſi ce que j'ai dit du goût des parties ſupérieures ne les regarde point alors.

Ce que j'ai dit de ce goût regarde en général le chant des parties ſupérieures. Voici ſur ce ſujet, je veux dire ſur le chant de ces parties, des obſervations plus particulieres.

Quand on fait un morceau où l'on ne met qu'une partie ſupérieure ſur la B. C. il faut en compoſant la P. S. n'avoir point d'égard à la baſſe, c'eſt-à-di-

re, ne ſe point gêner pour rendre la B. C. plus belle, mais ſonger à donner un beau chant à la P. S. parce qu'elle eſt la partie principale, & celle à laquelle l'Auditeur fera plus d'attention. Cette régle eſt d'une grande importance pour les morceaux à voix ſeule avec une B. C. Des Auteurs ſçavans & qui ont fait de très belles choſes, en ont quelquefois fait de miſérables pour l'avoir négligée. On voit dans leurs ouvrages un chant plat ſuccéder à un début charmant. Cherchez ce qui fait dégénérer le chant de la P. S. & vous trouverez que c'eſt celui de la B. C. auquel l'Auteur a voulu ajuſter la partie vocale en dépit des paroles.

Il y a trois exceptions à cette régle. La premiere regarde les morceaux de muſique vocale dont la partie chantante, c'eſt-à-dire, que la voix exécutera doit être à l'uniſſon de la B. C. & dont par conſéquent la P. S. ne ſera qu'un accompagnement. Elle regarde auſſi ceux dont les deux parties ſeront chantantes. Les deux parties de ceux-ci doivent être faites en même-tems & avec le même ſoin; la baſſe des autres doit être conſidérée comme partie principale, & doit être par conſéquent faite indépendamment de l'autre partie.

Certains morceaux de muſique inſtrumentale où l'on veut faire briller la baſſe donnent lieu à la ſeconde exception. Quand on compoſe un morceau de cette eſpéce, il faut regarder la baſſe comme partie principale, lui aſſervir le deſſus, & prendre garde néanmoins de donner à celui-ci un chant inſipide. Car c'eſt un grand défaut qu'un chant inſipide dans la P. S. d'une piéce à deux inſtrumens. Ainſi il faut compoſer en même-tems les deux parties, de maniére que le chant de la baſſe ſoit

brillant, & que celui du deſſus ſoit plus ſimple mais gracieux.

Les baſſes contraintes ſont la troiſiéme exception. En compoſant ſur elles des parties ſupérieures, on eſt néceſſairement obligé de ſe gêner. Auſſi faut-il beaucoup de talent pour réuſſir dans cette ſorte de travail, & les chants qu'on produit ſont-ils ordinairement moins beaux que s'ils étoient faits avec liberté. Il faut pour cette raiſon captiver rarement ſon génie par une baſſe de cette eſpéce.

Les piéces où la B. C. porte au-deſſus d'elle pluſieurs parties ſuperieures, ſont de différentes eſpéces, tant par rapport au nombre que par rapport au chant de ces parties. Par rapport au nombre de leurs parties, elles ſont des trio, des quatuor, des piéces à cinq ou à plus de parties. Par rapport à leur mélodie, les unes offrent un chant à peu près égal dans toutes leurs parties ſupérieures, les autres offrent un chant plus beau dans certaines parties que dans d'autres. Il y en a même où certaines parties n'ont qu'un chant plat, & ne ſont un effet agréable que jointes à celles qui ont un beau chant.

On ne peut en compoſant une piéce à pluſieurs parties ſupérieures & B. C. donner un chant à peu prés égal à toutes les parties ſupérieures, à moins qu'on ne les faſſe toutes en même-tems. Il faut même faire alors la B. C. avec elles. Car le chant de la B. C. doit être toujours beau, tel nombre de parties qu'elle porte au-deſſus d'elle. Or ſi l'on ne penſoit à cette baſſe qu'après avoir fait les parties ſupérieures, on ſe mettroit peut-être dans la néceſſité de lui donner un chant inſipide. Il n'en eſt pas de même des morceaux à une ſeule partie ſupérieure & B. C. Il faut faire la P. S. ſans égard à la

baſſe, parce qu'il eſt toujours aiſé de faire une belle B. C. ſous une partie ſupérieure déja compoſée & dont le chant eſt beau.

Les parties qui dans une piéce de muſique ont un chant plus beau que les autres, peuvent s'appeller parties principales. Telles ſont la partie d'une voix ou les parties de deux ou trois voix accompagnées d'inſtrumens, celle du premier violon dans un concerto de violon, celles de violon, de flute & de hautbois dans la plûpart des airs à danſer, celles du deſſus & de la baſſe dans la plûpart des chœurs.

Lorſque l'on compoſe une piéce où l'une des parties doit être principale, il faut commencer par celle-ci, & lui donner le plus beau chant qu'il eſt poſſible. Si cette partie eſt celle d'une voix, on peut, pour telle voix que ce ſoit, la compoſer dans le goût d'une B. C. c'eſt-à-dire, la faire de maniére que ſon chant en tout ou en partie puiſſe ſervir de B. C. à la piéce. En ce cas la B. C. ſera par tout ou en certains endroits à l'uniſſon ou à l'octave de cette partie, & les autres parties ſeront au deſſus de cette partie principale, du moins dans les endroits où celle-ci ſera réunie à la B. C. Remarquez à cette occaſion que lorſqu'une partie vocale de deſſus eſt faite dans le goût d'une B. C. les violons exécutent ordinairement cette partie avec la voix ou avec les voix. Ce n'eſt pas là le ſeul cas où les violons, quoique deſtinés à jouer des parties ſupérieures, exécutent la B. C. Quand on compoſe pour une ou pour pluſieurs voix de deſſus une ou pluſieurs parties ſupérieures, on peut ſans autre raiſon que la variété, en faire la B. C. en tout ou en partie pour les violons.

Lorſque l'on compoſe une piéce où pluſieurs parties doivent être principales, il faut commencer par ces parties, les faire enſemble le mieux qu'il eſt poſſible, ſans ſe gêner pour les autres, excepté pour la B. C. qu'il faut faire en même-tems que ces parties à qui l'on donne le plus beau chant.

Il y a par rapport à la maniére dont je dis qu'il faut faire la partie ou les parties principales d'une piéce, une exception dont je parlerai bientôt.

Les parties ſupérieures qui ne ſont point parties principales, & que j'appelle parties acceſſoires ſont de deux eſpéces. Les unes offrent un chant agréable, amuſant, & quelquefois même un chant qui peint quelque objet ou qui exprime quelque ſentiment; les autres n'ont qu'un chant ſans goût, & ne font d'effet agréable que jointes à toutes les autres parties de la piéce où elles ſe trouvent.

Les premieres ſont des parties d'inſtrumens qui accompagnent une ou pluſieurs voix. Il y a pluſieurs obſervations à faire par rapport à ces parties, ou, ce qui eſt la même choſe, par rapport aux accompagnemens travaillés.

Je ſuppoſe une ſeule partie vocale. Ce que je vais dire des accompagnemens qu'on donne à une voix ſeule, je le dirois des accompagnemens qu'on donne à pluſieurs voix qui chantent chacune une partie différente.

1° Les accompagnemens ne doivent point obſcurcir la partie vocale, ils doivent au contraire la faire paroître. Leur chant doit par conſéquent être moins beau que celui de cette partie. C'eſt pour cela qu'il faut faire d'abord la partie vocale. Leur chant peut être à la vérité moins ſimple & plus vif que celui de la voix. Mais le nombre des notes,

la rapidité des traits, les roulemens, les bateries ne rendent pas un chant plus beau qu'un chant gracieux ou touchant. La plus grande beauté dont le chant ſoit ſuſceptible conſiſte dans l'imitation de la nature, & cette beauté ſe trouve toujours beaucoup plus dans une partie faite d'abord que dans une partie faite après une autre.

2° Les accompagnemens peuvent être faits dans le goût de la partie vocale. Ils ſervent alors à l'expreſſion du ſujet, parce qu'ils répétent & quelquefois annoncent les traits par leſquels cette partie rend les paroles. En ce cas, ſi le chant de la voix n'eſt pas uniforme, c'eſt-à-dire, s'il eſt compoſé de pluſieurs traits d'un goût différent ; il faut tâcher de faire répéter l'un de ces traits par les parties inſtrumentales, pendant que la partie vocale en offre un autre ; il eſt bon même que dans les ſilences de la partie vocale ces parties répétent tantôt l'un, tantôt l'autre de ces traits avec des variétés.

3° Les accompagnemens peuvent être faits dans un goût différent de celui de la partie vocale. En ce cas, chacun d'eux peut être uniforme ou diverſifié en lui-même, ils peuvent être uniformes ou diverſifiés entr'eux. La diverſité plaît. Ainſi lorſqu'une partie d'accompagnement eſt compoſée de pluſieurs traits de différente eſpéce, & que ces traits ſe trouvent entremêlés depuis le commencement juſqu'à la fin ; elle fait plus de plaiſir que ſi elle étoit toute entiere dans le même goût. Il eſt néanmoins une occaſion où l'on peut préférer l'uniformité : c'eſt lorſqu'un beau trait peut s'ajuſter toujours au chant de la partie vocale. Mais il eſt bon alors d'entrecouper par quelques ſilences la partie d'accompagnement. Ces ſilences rendent plus agréable la répétition de ce trait, & font variété dans la piéce.

Il

Il eſt bon en général qu'un accompagnement ſoit ainſi entrecoupé, ſur-tout lorſqu'il eſt d'un goût uniforme & que le morceau eſt conſidérable. Quant à la variété des accompagnemens entr'eux, elle convient lorſqu'ils doivent être exécutés par des inſtrumens différens, par exemple, par des flûtes, par des violons, & par un ou pluſieurs baſſons. L'oreille éprouve alors un grand plaiſir, ſi chaque eſpéce d'inſtrumens lui offre un chant d'un goût particulier & convenable à ſon caractére. Mrs Rameau & Mondonville ont bien ſenti & ont appris aux Muſiciens quel parti on pouvoit tirer du mélange des inſtrumens, & quelques-uns ont bien profité des leçons que ces Auteurs fameux leur ont données là-deſſus dans leurs ouvrages.

4° Les accompagnemens ne ſont jamais plus beaux que lorſqu'étant dans un goût différent de celui de la partie vocale, ils concourent néanmoins avec elle à l'expreſſion des paroles. Que des accompagnemens imitent le murmure d'un ruiſſeau, le chant des oiſeaux, le ſifflement des vents, le bruit du tonnerre; qu'ils peignent le calme d'une ſolitude agréable ou l'horreur d'un deſert, l'éclat d'un beau jour ou les tenebres d'une nuit obſcure; qu'avec de pareils accompagnemens une ou pluſieurs parties vocales, expriment les divers ſentimens que ces objets gnais ou triſtes, agreables ou terribles peuvent faire naître, la muſique fait alors les plus grands effets. Pour bien faire ces accompagnemens, il faut les compoſer en même-tems que la partie vocale; & c'eſt là l'exception que j'ai annoncée au ſujet de la maniére dont j'ai dit qu'il falloit faire la partie ou les parties principales d'une piece. La raiſon de cette exception eſt qu'on ne

compose pour l'ordinaire la partie ou les parties principales d'une piéce sans égard aux accompagnemens, que parce que l'imitation de la nature est réservée ordinairement à cette partie ou à ces parties principales, ou du moins que les accompagnemens ne contribuent à cette imitation qu'en répétant le chant de cette partie ou de ces parties, ou en formant un chant du même goût, & qui par conséquent exprime les mêmes choses. D'où il suit que quand les accompagnemens servent à cette imitation, en peignant des objets pendant que la partie ou les parties vocales expriment des sentimens, ils méritent à peu près les mêmes soins que la partie ou que les parties vocales.

5° Le goût des accompagnemens doit n'être jamais opposé à l'expression des paroles. Le bon sens lui seul sans le goût dicte cette régle. Il seroit ridicule de donner un accompagnement leger & badin à un chant grave & qui exprimeroit les paroles les plus sérieuses.

Voilà les observations que j'avois à faire par rapport aux parties supérieures, qui n'étant point principales offrent néanmoins un chant agréable, amusant ou expressif. Quant à celles qui n'offrent qu'un chant plat, il ne faut les composer qu'après toutes les autres, éviter de les faire croiser, leur faire faire le moins de mouvemens & les plus petits qu'il est possible. Elles ne servent qu'à l'harmonie. Or moins elles font de mouvemens, plus l'harmonie est liée & par-conséquent agréable.

Il me reste encore un avis à donner par rapport aux piéces du musique vocale avec des accompagnemens. Il est bon de faire entendre quelquefois la partie ou les parties vocales seules ou avec la B.

C. seulement, quelquefois les accompagnemens seuls, & d'autres fois toutes les parties tant principales qu'accessoires ensemble, en un mot de combiner les parties de différentes maniéres par le moyen des silences placés tantôt dans une, tantôt dans plusieurs & quelquefois même dans toutes : cette variété bien employée est très-agréable, & peut en certaines occasions faire beaucoup d'effet. Mais il y a un excès à éviter, qui consiste à couper trop souvent la partie ou les parties vocales, & sur-tout à les couper par de longs silences aprés des paroles qui demandent d'être liées avec les paroles suivantes. Quelques silences placés mal à propos, peuvent refroidir le chant le plus expressif.

CHAPITRE XVII.

Du Duo, du Trio & des Piéces à quatre ou à plus de parties.

ARTICLE PREMIER.

Du Duo.

IL y a trois espéces de duo. La premiere est celle des duo dont la partie la plus basse est une B. C. ou une basse qu'on peut regarder comme une B. C. parce qu'elle en imite les mouvemens. La seconde est celle des duo dont les deux parties chantent dans le goût des parties supérieures. La troisiéme est celle des duo dont chaque partie est alternativement partie supérieure & B. C. ou censée B. C. parce qu'elle en imite le chant.

Entre les duo de la premiere espéce, il y en a qui sont faits pour deux voix, d'autres pour deux instrumens, d'autres pour un dessus d'instrument & une voix qui chante la basse, d'autres enfin pour une voix & une B. C.

On peut faire des duo de la seconde espéce pour deux voix ou pour deux instrumens.

Les duo de la troisiéme espéce sont faits pour deux basse-tailles, ou pour deux instrumens destinés à exécuter les basses, c'est-à-dire, pour deux basses de viole, ou pour deux violoncelles, ou pour deux bassons.

Il est permis de faire croiser les parties des duo de la seconde espéce. Il ne faut jamais faire croiser celles des duo de la premiere, excepté celles des duo qui sont faits pour une basse-taille & une B. C. Dans ceux-ci la B. C. peut, mais rarement, monter au dessus de la basse-taille. Les deux parties peuvent aussi, dans les endroits de ces duo où il y a des repos marqués, se réunir pour faire les mouvemens fondamentaux qui forment les cadences parfaites & les imparfaites.

Les duo, de telle espéce qu'ils soient, sont ou simples ou travaillés.

Les duo simples sont ceux dont les parties ne forment ensemble ni imitations, ni fugues, ni contrastes. Il y en a parmi ceux-ci dont les parties offrent toujours en même-tems des notes de même valeur. Ceux qui sont faits pour deux voix qui chantent en même-tems les mêmes paroles s'appellent syllabiques.

Les duo travaillés sont ceux dont les parties forment ensemble des imitations & des fugues, ou du moins contrastent ensemble. Je parlerai de l'imi-

tation & de la fugue dans le dernier Chapitre. Quant au contraſte, il réſulte du goût différent des deux parties, dont l'une eſt vive & animée, & l'autre plus ſimple. Il ne ſe peut trouver dans les duo faits pour deux voix, que lorſque les deux parties chantent des paroles différentes.

L'Article I. du Chap. XV. renferme toutes les régles d'harmonie qui concernent les duo de la premiere & de la troiſiéme eſpéce. Ces régles conviennent auſſi aux duo de la ſeconde eſpéce ; mais il faut y ajouter quelques exceptions que voici.

Les parties d'un duo de la ſeconde eſpéce peuvent former preſque toujours des ſuites de tierces ou de ſixte. Mais l'harmonie, quand elle eſt variée, en eſt plus agréable.

Après un accord de tierce, ces parties peuvent deſcendre, l'une de tierce, l'autre de quarte, pour aller former une quarte non préparée. Elles peuvent même commencer enſemble la piéce par une quarte, ce qui n'eſt pas permis ou du moins n'eſt pas d'uſage dans les duo des autres eſpéces. *Voyez l'ex. 180.*

La plus baſſe de ces parties, qu'on appelle ſeconde partie, ne doit point faire dans les repos marqués les mêmes mouvemens qu'une B. C. y feroit. On s'écarte néanmoins quelquefois de cette régle, & le duo devient alors de la premiere eſpéce.

Article II.

Du Trio.

La partie la plus baſſe d'un trio, comme celle d'une piéce à quatre ou à plus de parties, eſt toujours une B. C, ou une partie chantante qui imite les mouvemens d'une B. C.

Chaque partie d'un trio eſt aſſujettie, par rapport à chacune des deux autres, à la plûpart des régles d'harmonie que j'ai données ſur le duo; c'eſt-à-dire, que ſi l'on compare enſemble les deux parties ſupérieures d'un trio, ou l'une des deux parties ſupérieures avec la baſſe; les deux parties comparées enſemble doivent préſenter un duo, à quelques exceptions près que j'indiquerai.

Il faut que dans chacun des accords d'un trio, il ſe trouve une tierce ou une ſixte formée par les deux parties ſupérieures, ou par une des parties ſupérieures & par la baſſe. Il y a trois exceptions à cette régle. La premiere regarde les terminaiſons parfaites & bien ſenſibles des modes. Les trois parties ne peuvent offrir enſemble de pareilles terminaiſons, ſans aller toutes trois en même-tems aux mêmes notes toniques, & par conſéquent ſans ſe trouver toutes trois à l'uniſſon ou à l'octave. Ainſi à la fin de l'*ex. 181* toutes les trois parties diſent *ſol*. Quand deux parties ſeulement offrent une terminaiſon parfaite & bien ſenſible d'un mode, l'autre partie doit former une tierce ſur la baſſe; mais après avoir formé cette tierce, elle peut deſcendre de tierce, & ſe trouver à l'uniſſon ou à l'octave des deux autres parties. C'eſt ce que vous voyez au

milieu de l'*ex. 181*, où le premier deſſus, après avoir formé une tierce ſur le ſecond deſſus & ſur la baſſe qui terminent parfaitement & bien ſenſiblement le mode de *C ſol ut*, ſe réunit au ſecond deſſus. L'accord de quarte & quinte fait la ſeconde exception. Car les trois parties peuvent former cet accord où il n'y a ni tierce ni ſixte. La troiſiéme exception a lieu en faveur du beau chant, des imitations & des fugues. On peut pour l'un ou pour les autres ſe diſpenſer de la régle, mais rarement.

Les deux parties ſupérieures d'un trio peuvent former preſque toujours de longues ſuites de tierces ou de ſixtes, comme les parties d'un duo de la ſeconde eſpéce.

On peut ſe diſpenſer de préparer la quarte, non-ſeulement lorſqu'on la fait former par les deux parties ſupérieures, mais encore lorſqu'on la fait former par une des parties ſupérieures & par la baſſe. Deux parties peuvent l'aller former, ſoit en montant ſoit en deſcendant toutes deux, ſans qu'aucune des deux procéde diatoniquement. Ce qui rend la quarte agréable, quoique ſans préparation, c'eſt la tierce ou la ſixte qui doit l'accompagner. *Voyez les quartes* A, B *de l'ex. 181, & la quarte* A *de l'ex. 182.*

On peut faire former pluſieurs quartes de ſuite par les deux parties ſupérieures, ou par une des deux parties ſupérieures & par la baſſe; mais il faut que chacune des quartes ſoit accompagnée d'une ſixte formée par une des deux parties ſupérieures & par la B. C. *Revoyez l'ex. 81.* Les deux deſſus y forment conſécutivement ſix quartes à l'endroit où la B. F. deſcend diatoniquement pluſieurs fois de ſuite. Chacune de ces quartes eſt accompagnée d'une ſixte, que le premier deſſus & la B. C. for-

ment ensemble. *Voyez ensuite l'ex. 183.* Le dessus y forme avec la basse les deux quartes consécutives A, B, qui sont accompagnées de deux sixtes que le basson forme avec la basse, & de deux autres sixtes qu'il forme en même-tems avec le dessus.

On peut faire former deux tritons de suite par les deux parties supérieures, mais le premier doit être un de ces tritons qu'on regarde comme des quartes justes, & ils doivent être accompagnés chacun d'une sixte. *Voyez l'ex. 184.* Le triton A est regardé comme quarte juste, il est suivi du triton B qui est regardé comme triton. Chacun d'eux est accompagné d'une sixte.

Dans le trio, un triton peut être suivi d'une quarte juste, comme vous le voyez dans l'*ex. 184*, & comme vous avez pû le remarquer dans l'*ex. 183*, où le dessus & le basson forment d'abord une sixte, ensuite un triton, puis une vraie quarte. Les quartes qui suivent les tritons, doivent être accompagnées de sixtes.

Les deux parties supérieures, après avoir formé une fausse-quinte dont la note basse est une note sensible, peuvent monter ensemble diatoniquement pour former une quinte juste; mais il faut que la partie la plus haute, en formant la fausse-quinte & la quinte juste, forme avec la B. C. deux tierces. *Voyez l'ex. 185.*

Les deux parties supérieures, aprés avoir formé une fausse-quinte dans un accord par substitution, peuvent descendre ensemble diatoniquement pour former une quinte juste; mais il faut que la partie la plus haute, en formant la fausse-quinte & la quinte juste, forme avec la B. C. deux tierces. *Voy. l'ex. 186*, lettres A & B.

Les deux parties ſupérieures peuvent aller former une quinte par mouvemens ſemblables, c'eſt-à-dire, montant ou deſcendant enſemble, & ſans qu'aucune des deux procéde diatoniquement. *Voy. l'ex. 187*, lettre A.

On peut faire former deux quintes conſécutives par une des parties ſupérieures & par la baſſe, ou même par les deux parties ſupérieures; mais il faut que les parties qui les forment, procédent par mouvemens contraires. *Voyez les ex. 188 & 189.* Dans le *188*, le premier deſſus forme avec la baſſe les quintes conſécutives A & B. Dans le *189*, le deſſus forme avec la partie du milieu les quintes conſécutives A & B, & avec la baſſe les quintes conſécutives C & D.

Il y a bien des eſpéces de trio. Il y en a qui ſont faits pour trois voix, d'autres qui ſont faits pour trois inſtrumens, d'autres pour une voix & deux inſtrumens, d'autres pour deux voix & un inſtrument. Il y en a dont les parties doivent être ſimples, c'eſt-à-dire, exécutées chacune par une voix ſeule ou par un ſeul inſtrument; d'autres dont les parties doivent être doublées, c'eſt-à-dire, exécutées chacune par pluſieurs voix ou par pluſieurs inſtrumens. Quand la partie la plus baſſe d'un trio eſt faite pour une ou pour pluſieurs voix, cette partie peut être exécutée & l'eſt pour l'ordinaire par un ou par pluſieurs inſtrumens.

Les trois parties d'un trio doivent préſenter chacune un beau chant. Il y a une exception à cette régle. Lorſqu'une voix chante un récitatif accompagnée de deux parties inſtrumentales; les parties d'accompagnement peuvent offrir un chant peu agréable & n'être faites que pour l'harmonie.

Article III.

Des Piéces à quatre & à plus de parties.

La partie la plus basse des piéces à quatre & à plus de parties est une B. C. à l'unisson de laquelle on voit une basse chantante dans plusieurs de ces piéces.

Quand il y a dans ces sortes de morceaux une partie supérieure principale, elle doit toujours ou presque toujours former avec la basse un duo régulier. Par exemple, dans les morceaux à voix seule avec deux dessus d'accompagnement & une B. C. la partie de la voix & celle de la B. C. sont assujetties l'une par rapport à l'autre aux régles du duo. Quand il y a deux parties supérieures principales, il faut ou du moins il est mieux qu'elles forment toujours ou presque toujours avec la basse un trio régulier. Quand il y a trois ou quatre parties supérieures principales, & quand toutes les parties sont travaillées avec soin, & qu'il n'y a point entr'elles de distinction en principales & accessoires; la plus haute des parties principales dans le premier cas, & la plus haute des parties dans le second cas doit former avec la basse un duo régulier. On peut quelquefois se dispenser de cette régle, mais il faut user rarement de cette dispense.

Chacune des parties supérieures qui n'est point obligée de former un duo avec la basse ni un trio avec deux autres parties, est assujettie à certaines régles par rapport aux accords qu'elle peut former avec telle ou telle autre partie de la piéce où elle se trouve. Pour me faire entendre, je suppose qu'on

veut compoſer un chœur à cinq parties, deſſus, haute-contre, taille, baſſe-taille & baſſe-contre. Le deſſus & la baſſe-contre qui pour l'ordinaire doit être à l'uniſſon de la B. C. & que j'appellerai ſimplement la baſſe, ſont obligés de former toujours ou preſque toujours un duo régulier. Aucune des trois autres parties n'eſt obligée de former un duo avec une autre. Chacune d'elles doit néanmoins obſerver par rapport à toute autre certaines régles qui font partie de celles du duo & que voici.

Une partie ne doit point former avec une autre pluſieurs uniſſons de ſuite. Il y a deux exceptions à cette régle. La premiere eſt en faveur des traits de chant qu'on veut faire mieux entendre. Quand on a donné à une partie un beau trait de chant, ou un trait qui fait un deſſein de fugue, & qu'on craint que cette partie ne frape pas aſſez les Auditeurs; on la fortifie en lui réuniſſant une autre partie, & l'on réduit ainſi à quatre parties le chœur qui étoit à cinq. On réunit pour cette raiſon tantôt la haute-contre avec la taille, tantôt la taille avec la baſſe-taille, & tantôt la baſſe-taille avec la baſſe-contre. On peut même, pour faire valoir un trait ſingulier, réunir la haute-contre, la taille & la baſſe-taille avec la baſſe-contre, & faire exécuter ce trait à l'octave par le deſſus. Le chœur devient pour lors un ſolo exécuté par toutes les parties. La ſeconde exception a lieu dans le cas où l'on veut fraper les oreilles plus vivement qu'à l'ordinaire, ce qui met une variété dans le chœur & lui fait faire plus d'effet. Car on peut alors en portant la baſſe aux plus hauts dégrés de ſon étendue, lui réunir la baſſe-taille, réunir en même-tems la haute-contre à la taille, & réduire ainſi le chœur à un trio, mais pour quelques meſures ſeulement.

Une partie ne doit point former avec une autre partie deux octaves de ſuite, ſi ce n'eſt par mouvement contraire. On ſent bien qu'il faut excepter le cas où l'on donne le même trait de chant à toutes les parties. Il faut obſerver que deux parties baſſes qui exécutent à l'octave l'une de l'autre le chant de la B. C. ſont regardées comme une ſeule & même partie. Ainſi les inſtrumens deſtinés à exécuter les baſſes, peuvent, quand on le juge à propos, exécuter la B. C. d'un chœur à l'octave au-deſſous de la baſſe chantante. L'on peut pour cette raiſon dans une piéce de muſique inſtrumentale partager les baſſes en deux pour leur faire jouer la B. C. à l'octave les unes des autres. Il eſt permis de même de doubler les baſſes qu'on exécute ſur le clavecin, c'eſt-à-dire, de les exécuter en même-tems à la hauteur où elles ſont ſur le papier & à l'octave au-deſſous: elles en font plus d'effet.

Une partie ne doit jamais former avec une autre deux quintes conſécutives par mouvement ſemblable. L'oreille pourroit ſouffrir ces deux quintes dans les morceaux dont il s'agit, & il y a des occaſions où il ſeroit fort commode pour l'arrangement des parties de pouvoir les employer. Mais l'uſage ne les a pas encore permiſes. On s'eſt du moins défait d'un ſcrupule à l'occaſion des deux quintes conſécutives. Les anciens Maîtres n'euſſent point oſé faire dire en même-tems au deſſus *fa mi re* & à la haute-contre *la ſol*, quoique *fa* & *mi* euſſent été deux croches, *re* une noire, *la* & *ſol* deux noires, que *la* ſe fut trouvé ſous *fa*, *ſol* ſous *re*, & que *mi* n'eut été qu'une note fort courte qui n'eut point formé harmonie. On n'a point d'égard à préſent à ces notes qui ne ſervent qu'au chant, & dans

un morceau à quatre ou à plus de parties, on ne conſidere par rapport à l'harmonie que les notes qui doivent la former.

Quand une partie forme ſur la baſſe une neuviéme ou une onziéme, elle eſt aſſujettie aux régles du duo ſur la maniére de préparer & de ſauver ces accords. Quand elle forme ſur la baſſe une ſeptiéme diminuée ou une ſeconde ſuperflue, l'accord doit être ſauvé ſuivant les régles que j'ai données Chap. XV. Art. I.

Voilà parmi les régles du duo celles auxquelles toutes les parties, c'eſt-à-dire, non-ſeulement le deſſus & la baſſe, mais encore les parties qui ſe trouvent entre le deſſus & la baſſe, & que pour cette raiſon j'appelle mitoyennes, ſont aſſujetties. Le goût du chant, l'arrangement des parties, les imitations & les fugues obligent d'uſer de beaucoup de diſpenſes au ſujet des autres régles, dans la compoſition des parties mitoyennes.

Pratiquer la quarte ſans préparation, faire de ſuite deux quartes, faire de même deux tritons, ſauver le triton par la quarte juſte, ſauver la fauſſe-quinte par la quinte, faire former une quinte par deux parties qui montent ou qui deſcendent enſemble ſans qu'aucune des deux procéde diatoniquement, faire deux quintes de ſuite par mouvement contraire, tout cela eſt permis dans un grand chœur comme dans un trio, & à plus forte raiſon que dans un trio ; & cela eſt permis non-ſeulement entre deux parties mitoyennes, mais encore entre une partie mitoyenne & le deſſus, entre une partie mitoyenne & la baſſe, excepté qu'une partie mitoyenne & la baſſe ne peuvent pas aller former une quinte en montant ou en deſcendant, à moins

qu'une des deux ne procéde diatoniquement, ſi ce n'eſt peut-être en certaines occaſions rares, la partie mitoyenne deſcendant de tierce & la B. C. deſcendant de quinte.

Outre cela l'on peut dans un grand chœur faire former contre les régles du duo, une octave, une ſeptiéme, une ſeconde, par une partie mitoyenne, ſoit avec le deſſus, ſoit avec la baſſe, ſoit avec une autre partie mitoyenne; un uniſſon par deux parties mitoyennes, & une quinte ſuperflue par une partie mitoyenne & par la baſſe. *Voyez l'ex. 190.*

Cette exemple eſt l'aſſemblage de pluſieurs petits exemples compoſés chacun de deux parties, que je ſuppoſe accompagnées de deux ou trois autres, ſans quoi l'exemple ſeroit mauvais. Chaque exemple eſt cenſé tiré d'un grand chœur.

Dans l'exemple A, la baſſe-taille & la baſſe vont former une octave, la baſſe-taille montant de quinte & la baſſe d'un ton. Toute partie mitoyenne peut former de même une octave avec la baſſe.

Dans l'exemple B, le deſſus & la haute-contre, après avoir formé une quarte, vont former une octave, le deſſus montant de quarte & la haute-contre deſcendant d'un dégré. Le deſſus avec la taille ou avec la baſſe-taille, & deux parties mitoyennes peuvent paſſer ainſi de la quarte à l'octave.

Dans l'exemple C, le deſſus & la taille vont de la quarte à l'octave, le deſſus deſcendant de tierce & la taille montant d'un dégré. Dans l'exemple D, La haute-contre & la taille vont de même de la quarte à l'uniſſon. Le deſſus peut faire avec la haute-contre ou avec la baſſe-taille ce qu'il fait avec la taille dans l'exemple C; la taille & la baſſe-taille peuvent faire ce que la haute-contre & la taille font dans l'exemple ſuivant.

Dans l'exemple E, la haute-contre & la baſſe vont former au commencement d'une meſure une ſeptiéme qui n'eſt pas préparée par la liaiſon. La haute-contre peut faire avec la baſſe-taille ce qu'elle fait avec la baſſe. Le deſſus & la baſſe peuvent dans le cas d'une fugue former ainſi le même accord, & même hors le cas d une fugue; mais cela doit arriver rarement à ces deux parties qui doivent faire preſque toujours un duo régulier.

Dans l'exemple F, la taille & la baſſe-taille, après avoir formé une tierce mineure, vont en montant toutes deux former une ſeconde. Dans l'exemple G, elles vont après la tierce majeure former de même le même accord. Ce que ces deux parties font enſemble, le deſſus le peut faire avec une partie mitoyenne, & la haute-contre peut le faire avec la taille.

Dans l'exemple H, la haute-contre & la baſſe vont former une ſeconde qui n'a pas ſous ſoi la même note fondamentale que l'accord précédent, & vont la former la haute-contre montant & la baſſe deſcendant. Ce que la haute-contre & la baſſe font, une autre partie mitoyenne & la baſſe, deux parties mitoyennes, le deſſus & une partie mitoyenne, & dans le cas d'une fugue le deſſus & la baſſe peuvent le faire.

Dans l'exemple I, la baſſe-taille & la baſſe après avoir formé une quinte, vont en montant diatoniquement former une quinte ſuperflue. Toute partie mitoyenne peut faire la même choſe avec la baſſe.

Voilà les régles qu'on doit obſerver & les libertés qu'on peut prendre dans les morceaux a quatre à cinq ou à plus de parties.

Les piéces à quatre peuvent offrir les accords

conſonans, les accords diſſonans ordinaires & les accords par ſubſtitution, dans leur totalité. Celles à cinq & à plus de parties peuvent offrir les accords par ſuppoſition & les accords par ſuſpenſion complets. Plus l'harmonie eſt complete, plus elle eſt agréable. Il ne faut pas néanmoins ſe gêner pour lui donner cet agrément. Le beau chant, l'arrangement des parties, les fugues & les imitations empêchent quelquefois qu'on ne mette les accords dans leur entier, & ſont préférables à la totalité des accords.

Il y a quelques obſervations à faire par rapport aux accords incomplets qu'on emploie dans ces ſortes de morceaux.

La premiere eſt que toutes les fois qu'une note tonique ou cenſée tonique paroît dans la baſſe, ſi l'on retranche une des notes de l'accord parfait qu'elle doit porter, il ne faut pas que ce ſoit la tierce, mais la quinte. Par exemple, ſi *ſol* paroît comme tonique dans la baſſe, & qu'on ne lui donne point l'accord parfait complet, il faut laiſſer le *ſi* & retrancher le *re*. C'eſt ce qu'on fait ordinairement dans les endroits des chœurs à quatre parties où le deſſus termine parfaitement & d'une maniére bien ſenſible quelque mode. Car une partie mitoyenne & la baſſe, ſuivant l'uſage, terminent alors de même, c'eſt-à-dire, d'une maniére parfaite & bien ſenſible ce même mode, & par conſéquent trois parties offrent en même-tems, la même note tonique, la baſſe à l'octave du deſſus, la partie mitoyenne à l'octave des deux autres ou à l'uniſſon de l'une des deux; mais la partie qui n'offre point cette tonique en préſente la tierce. *Voyez l'ex. 191.* Le deſſus, la taille & la baſſe finiſſent

nissent par un *sol*; la haute-contre finit par un *si*, & non par un *re*. J'ai mis cet exemple de deux maniéres. L'harmonie est plus complete suivant la deuxiéme que suivant la premiere. Les anciens Maîtres auroient néanmoins employé la premiere & blâmé la deuxiéme, parce que suivant celle-ci la septiéme A se trouve sauvée par l'octave. Mais M. Rameau a levé ce scrupule, & nous a appris qu'on pouvoit sauver ainsi cette dissonance, même dans le duo. Lorsqu'on termine parfaitement & bien sensiblement un mode dans une piéce à cinq parties, l'harmonie peut & doit toujours être complete. *Voyez l'ex. 192* que j'ai mis aussi de deux maniéres.

La seconde observation est que dans tout accord direct, excepté celui de quarte & quinte, il faut qu'il y ait toujours une tierce ou une sixte formée par deux parties; qu'il ne faut pas par conséquent réduire un accord de septiéme à la note fondamentale, à la septiéme & à l'octave, par exemple, *re fa la ut* à *re ut re*. Le *fa* doit paroître dans l'accord *re fa la ut* rendu incomplet, & former une tierce avec *re*; où le *la* doit y être employé, soit au-dessous soit au-dessus d'*ut*; pour former avec *ut* une tierce ou une sixte.

La troisiéme & derniere observation est qu'il faut que dans tout accord renversé il se trouve aussi toujours une tierce ou une sixte formée par deux parties, & qu'on ne doit pas par conséquent réduire l'accord de sixte-quarte, à la note de basse, la quarte & l'octave, mais seulement à la note de basse, la sixte & l'octave; qu'on ne doit pas, par exemple, réduire l'accord *sol mi ut* à l'accord *sol ut sol*, mais seulement à l'accord *sol mi sol*.

Il eſt aiſé, en ſe rappellant les différentes eſpéces des duo & des trio, d'imaginer qu'il y a auſſi un grand nombre d'eſpéces de piéces à quatre & à plus de parties. Le détail en ſeroit long & inutile. Ainſi je me contenterai de faire des remarques ſur quelques-unes, après quoi je parlerai des grands chœurs, eſpéce importante & qui mérite une ſinguliére attention.

Quand on compoſe un morceau gracieux ou guai ou d'un mouvement leger, pour une voix qui doit chanter une partie ſupérieure accompagnée de deux deſſus d'inſtrument & d'une B. C. il faut tâcher de donner un beau chant à toutes les parties. La partie de la voix eſt la principale, & doit, ſuivant ce que j'ai dit Chap. XVI. être faite ſans égard pour les autres parties. La B. C. doit avoir toujours un beau chant, mais on peut la faire moins belle qu'elle ſeroit, ſi elle étoit ſeule avec la partie vocale. Ainſi il faut compoſer en même-tems les trois parties d'accompagnement, & donner aux deux deſſus d'inſtrument le plus d'agrément qu'il eſt poſſible, pourvu que la B. C. n'en ſouffre pas trop.

Quand on compoſe un morceau pathétique non meſuré, ou d'une meſure lente, pour une voix qui doit chanter une partie ſupérieure accompagnée de deux ou trois ou plus de parties ſupérieures d'inſtrument; les parties d'accompagnement peuvent n'offrir qu'un chant inſipide de lui-même. Il ne faut ſonger en faiſant ces ſortes d'accompagnemens, qu'à former une harmonie frapante. Il eſt bon même quelquefois d'y mettre des notes fort longues, & ils peuvent par ce moyen faire plus d'effet que les accompagnemens les plus chantans

n'en font dans les morceaux gracieux ou legers. Ces notes longues conviennent ſur tout dans les invocations. M. Rameau a bien ſçu en faire uſage en beaucoup d'endroits de ſes Opéras.

Il y a des morceaux de muſique inſtrumentale à quatre ou cinq parties, parmi leſquelles ſe trouve une partie principale qui dans pluſieurs endroits doit être exécutée par un ſeul inſtrument. On les appelle concertos. On en fait pour toutes ſortes d'inſtrumens, même pour ceux qui ſont deſtinés à exécuter les baſſes; c'eſt-à-dire, que la partie ſupérieure principale d'un concerto eſt faite pour un violon, celle d'un autre eſt faite faite pour une flûte, celle d'un autre pour un baſſon, &c. Car pour les autres parties ſupérieures, même l'alto viola, elles ſont pour l'ordinaire exécutées par les violons.

On doit ſe propoſer deux fins dans la compoſition de ces piéces, ſçavoir, d'amuſer l'Auditeur & de faire briller celui qui exécutera la partie principale. Pour amuſer l'Auditeur, il faut que le chant ſoit beau; pour faire briller celui qui exécutera la partie principale, il faut que le chant de cette partie ſoit difficile à exécuter.

La beauté du chant d'une partie principale conſiſte eſſentiellement dans la peinture de quelqu'objet, ou dans l'expreſſion de quelque ſentiment. Ainſi pour faire un concerto qui plaiſe, il faut ſe propoſer dans chacun des morceaux dont il eſt compoſé, quelque choſe à peindre ou à exprimer du moins par la partie principale. Beaucoup d'objets naturels & pluſieurs ſentimens de l'ame peuvent être rendus par les inſtrumens. Un concerto eſt ordinairement compoſé d'un *allegro* ou d'un *vivace*, d'un *adagio* & d'un *preſto*. Certains objets & cer-

tains ſentimens conviennent à l'adagio, les autres conviennent aux deux autres morceaux. Mais pour donner à un concerto, toute la perfection dont cette eſpéce d'ouvrage eſt ſuſceptible; il faudroit que ce que l'adagio peint ou exprime, eut quelque rapport à ce qui eſt peint ou exprimé dans le morceau précédent, & à ce qui va l'être dans le ſuivant. Il y auroit ainſi dans toutes la piéce, cette unité que le goût deſire dans les productions des beaux arts.

Quant à la difficulté de l'exécution, elle ne conſiſte pas principalement dans les batteries, ni dans les grandes diſtances, ni dans la ſucceſſion rapide des demi-tons, mais dans la ſimplicité d'un bel adagio. Il faut une grande perfection dans le jeu & beaucoup de goût, pour bien rendre un chant uni mais gracieux ou tendre, & pour le broder, non en le défigurant, mais en lui donnant de nouvelles graces. Je ne veux pas dire pour cela qu'il ne faille pas mettre de batteries ni de grandes diſtances dans les concertos: elles conviennent à ces ſortes de piéces. Mais il eſt ſouhaiter que les batteries aient un chant analogue au reſte du morceau où elles ſe trouvent, & que les grandes diſtances ſervent à quelque expreſſion. La ſucceſſion rapide des demi-tons eſt en elle-même mauvaiſe pour la mélodie & pour l'harmonie, & ne convient à aucune eſpéce de muſique. Elle n'imite rien ſi ce n'eſt le bruit de l'eau dans un vaſe qu'on ſe hâte de remplir, ce qui n'eſt pas un objet fort agréable ni fort intéreſſant.

Il y a des piéces à quatre ou cinq parties vocales, qui ſont faites pour n'être exécutées que par autant de voix qu'il y a de parties. Celles qui ſont à quatre s'appellent *Quatuor*, celles qui ſont à cinq s'appellent *Quinque*. Il y a quelques-unes de ces

piéces qui sont syllabiques ; mais la plûpart sont travaillées, & offrent presque toujours des imitations & des fugues. Un quatuor ou un quinque bien travaillé est un ouvrage fort difficile, & qu'on ne peut bien faire qu'après s'être exercé long-tems à la composition.

Les piéces à quatre ou cinq parties vocales, dont chaque partie doit être exécutée par plusieurs voix, s'appellent *Chœurs*, & même *Grands-Chœurs*, pour pour les distinguer des piéces qu'on appelle *Petits Chœurs* : car les chœurs se divisent en grands & petits.

Les petits chœurs sont en duo & en trio.

Ceux qui sont faits en duo, sont composés les uns de deux parties vocales, les autres d'une partie vocale & d'une partie instrumentale. La partie supérieure de ceux-ci est exécutée par des violons ou par des flûtes, la basse de la plûpart est exécutée par des voix de dessus & par des violons, la basse de quelques-uns est exécutée par les basses chantantes & par les instrumens destinés à exécuter les basses. Entre ceux dont les deux parties sont vocales, il y en a dont les deux parties sont exécutées par les voix de dessus & par les dessus d'instrument ; il y en a dont la partie supérieure seulement est exécutée par les dessus chantans & par les instrumens qui exécutent les dessus, & dont la basse est exécutée par les haute-contres auxquelles on joint quelquefois les tailles, & par les haute-contres, tailles & quintes de violon, ou par les instrumens destinés à exécuter les basses.

Le plus grand nombre des petits chœurs en trio est composé de deux parties vocales exécutées par les voix de dessus, auxquelles on joint pour l'ordi-

naire les deſſus d'inſtrumens, & d'une troiſiéme partie vocale exécutée par les hautes-contres auxquelles ont joint quelquefois les tailles, & par les inſtrumens qui peuvent exécuter cette troiſiéme partie.

Il y en a qui ſont compoſés d'une partie ſupérieure d'inſtrument, & de deux parties vocales de deſſus, dont la plus baſſe doit être exécutée par les violons unis aux voix. Tels ſont les petits chœurs de la Paſſacaille de l'*Europe galante*.

Il y en a qui ſont compoſés de deux parties vocales de deſſus & d'une B. C. Tel eſt le trio du prologue de Phaëton : *Cherchons la paix dans cet azile*. Les parties ſupérieures de ces petits chœurs peuvent être exécutées par les violons, ou par les flûtes, ou par les hautbois, en même tems que par les voix de deſſus.

Rien n'empêche de faire des petits chœurs d'une autre maniére. Chacun peut en cela ſuivre ſon goût.

On peut conſidérer les grands chœurs par rapport au nombre de leurs parties, & par rapport à la maniére dont ils ſont faits.

Il y a des grands chœurs qui n'ont que quatre parties. Tels ſont la plûpart des chœurs françois & ceux de quelques motets. La plus haute des parties eſt exécutée par les deſſus, la ſeconde par les haute-contres, la troiſiéme par les tailles, & la quatriéme par les baſſe-tailles & par les baſſe-contres.

Les chœurs de la plûpart des motets ſont à cinq parties, deſſus, haute-contre, taille, baſſe-taille & baſſe-contre. On peut en faire à ſix, à ſept & à plus de parties, parce qu'on peut compoſer deux parties différentes pour une ſeule eſpece de voix. On fait des morceaux à deux chœurs, & chaque

chœur ayant au moins quatre parties, ces morceaux en ont huit pour le moins.

Les grands chœurs, conſidérés par rapport aux différentes maniéres dont ils ſont faits, ſe diviſent en ſimples & travaillés.

Les chœurs ſimples ſont ceux dont les auteurs ont compoſé le deſſus & la baſſe comme un duo, ſans ſe gêner pour les autres parties. Entre ceux-ci il y en a de ſyllabiques, & d'autres dont quelques parties forment des roulemens pendant que les autres parties n'ont qu'un chant uni.

Les parties mitoyennes des cœurs ſyllabiques doivent n'offrir qu'un chant inſipide, reſter ſur la même note tant que l'harmonie le permet, & ne faire autant qu'il eſt poſſible, que des mouvemens diatoniques comme les parties ſupérieures des *ex. 56 57. & autres*, leſquelles ne ſont que des accompagnemens. Elles doivent outre cela former avec le deſſus & la baſſe, quand elles le peuvent, une harmonie complette, ſe réunir rarement l'une à l'autre, ne ſe point croiſer, & quand le deſſus ſe trouve dans le haut, s'y trouver auſſi le plus qu'il eſt poſſible ſans trop gêner les voix. Il faut de l'uſage pour bien obſerver ces regles, ou, ce qui eſt la même choſe, pour bien arranger ces parties. Ce bel arrangement contribue beaucoup au ſuccès de ces chœurs, dont pluſieurs font un aſſez grand effet.

Les parties mitoyennes des chœurs ſimples non ſyllabiques demandent d'autres régles, ſur tout lorſque le chant du deſſus & de la baſſe eſt bien figuré, c'eſt-à-dire, plein de roulemens formés tantôt alternativement & tantôt en même-tems par ces deux parties. Les mitoyennes doivent imiter autant qu'il eſt poſſible le chant des autres. Il eſt per-

mis pour cette raiſon de les faire croiſer, de leur faire former des uniſſons plus fréquens & une harmonie moins complete. On ne peut guere faire former des roulemens par quatre parties, encore moins par cinq en même tems, & quand on le pourroit, l'effet n'en ſeroit pas agréable. Ainſi quand le deſſus & la baſſe d'un de ces chœurs forment en même-tems des roulemens, il eſt bon de donner aux parties mitoyennes un chant uni, & tel qu'on leur donneroit dans un chœur ſyllabique. Mais quand le deſſus ſeul ou la baſſe ſeule fait un roulement, il eſt à propos & ſouvent très-aiſé d'en mettre un dans une partie mitoyenne; quand le deſſus ni la baſſe ne forment point de roulemens, on peut en faire former par deux parties mitoyennes. Pluſieurs de ces chœurs, tout ſimples qu'ils ſont, font un effet beaucoup plus beau que celui de beaucoup de chœurs en fugue, parce que le chant de ceux-ci eſt trivial, les ſujets de fugues étant uſés pour la plûpart, & que le chant des autres eſt dans le deſſus & dans la baſſe celui d'un duo brillant. Le chœur de Phaëton : *Allez répandre la lumiere*, eſt un chœur ſimple de cette derniere eſpéce, & un des beaux chœurs qu'on puiſſe entendre.

Le travail des chœurs eſt de pluſieurs eſpéces. Il conſiſte dans les fugues, dans la contrainte qu'on s'impoſe par certains accompagnemens, & dans celle qui vient d'un chant ou de pluſieurs chants à voix ſeule, qu'on veut faire entendre dans un chœur avec le chant de toutes les parties de ce chœur.

Les chœurs en fugue demandent à préſent pour réuſſir beaucoup d'habileté & encore plus de goût dans le Compoſiteur. Il faut s'être beaucoup exercé, pour pouvoir bien traiter une fugue dans un

chœur à quatre ou cinq parties: c'est le chef-d'œuvre de l'art. J'exposerai dans le Chapitre dernier les régles de la fugue, & la maniére dont il faut s'y prendre pour qu'une fugue fasse tout son effet. Ce que je dirai sera aisé à concevoir & fort difficile à pratiquer. Mais avec tout l'art possible, si le goût ne s'y joint pas, on perd à présent sa peine. Quand un ancien Maître faisoit un chœur en fugue, il ne pensoit qu'à sa fugue, il la promenoit dans tous les modes qu'il pouvoit enchaîner au principal, & ne cessoit de la faire paroître depuis le commencement du chœur jusqu'à la fin. La voix du goût s'est fait entendre; elle a desapprouvé ces morceaux où l'art fait parade d'un travail mécanique toujours le même, & nous a dit qu'un morceau considérable ne pouvoit plaire sans la variété. Il faut donc, après avoir présenté une fugue dans les différentes parties d'un chœur, & l'avoir fait passer du mode principal à un ou deux autres modes, l'interrompre par quelque trait qui parte du génie, & qui banisse l'uniformité toujours ennuyeuse. Il est bon même, quand le chant de la fugue est lent, de le relever par des traits plus vifs de symphonie. Ces traits peuvent faire une partie différente des parties vocales, ou rassembler ces parties en offrant successivement & avec rapidité toutes les notes des accords qu'elles forment.

On a vu dans le Chap. XVI, que quand on veut que des accompagnemens peignent des objets, & qu'une ou plusieurs parties vocales expriment des sentimens que ces objets font naître, on doit faire en même-tems ces parties vocales & leurs accompagnemens. Quand on se propose donc d'imiter ainsi la nature par la symphonie comme par les

parties vocales d'un chœur, il faut en faire en même-tems la ſymphonie & ces parties. La raiſon de cette régle eſt que la ſymphonie doit peindre les objets auſſi vivement & les parties vocales exprimer les ſentimens auſſi naïvement qu'il eſt poſſible, & que ſi l'on faiſoit les parties vocales avant la ſymphonie, ou la ſymphonie avant les parties vocales, dans le premier cas la peinture des objets ſeroit moins vive, dans le ſecond cas l'expreſſion des ſentimens ſeroit moins forte. Il faut beaucoup de génie, d'art & de goût pour bien faire un chœur de cette eſpéce, malgré la contrainte que cauſe la ſymphonie à l'égard des parties vocales, & celle que cauſent les parties vocales à l'égard de la ſymphonie. Il faut beaucoup de génie pour produire des chants où cette contrainte ne paroiſſe pas, beaucoup d'art pour ajuſter enſemble ces chants divers, & beaucoup de goût pour couper par des ſilences les parties vocales, & quelquefois même la ſymphonie.

Il y a un grand nombre de chœurs précédés chacun d'un morceau à voix ſeule, ou d'un duo ou d'un trio, dont chaque partie doit être exécutée par une ſeule voix. Ce morceau annonce ce que le chœur va chanter. Parmi ces chœurs il y en a qui ſont interrompus une ou pluſieurs fois par un morceau ſemblable à celui dont ils ſont précédés. On voit dans les anciens motets & dans les anciens operas, beaucoup de chœurs ainſi précédés & interrompus. Ce qui précéde & ce qui interrompt ces chœurs n'ajoute aucune difficulté à leur compoſition, & ne peut faire d'un chœur qui ſeroit ſimple, un chœur travaillé. Mais il y a des chœurs pendant leſquels on entend un récit, ou un duo ou un trio

à parties ſimples. Ceux-ci, lorſqu'ils ſont bien faits, ſont les plus agréables de tous les chœurs. Les morceaux qu'ils accompagnent, leur donnent beaucoup de chaleur, parce qu'ils mettent ces chœurs en action. Ces ſortes de chœurs font un grand effet dans la muſique latine, & un plus grand encore dans la muſique françoiſe. J'oſe dire même qu'à conſidérer la maniére dont on exécute les chœurs ſur le théatre, il n'y a qu'eux qui conviennent au ſpectacle, ou tout au plus avec eux, ceux qui ſont fréquemment interrompus par des récits, ou par des duo ou trio chantés par deux ou trois voix ſeulement. En effet tous les autres chœurs interrompent l'action. L'immobilité des Acteurs qui rangés comme des ſtatues les exécutent froidement, diſſipe l'illuſion du ſpectacle, & fait de l'opéra un concert. Les chœurs qui accompagnent des récits, ou des duo ou trio dont chaque partie eſt exécutée par un ſeul Acteur, n'ont pas ce défaut. Les Acteurs qui chantent ces morceaux que les chœurs accompagnent, paroiſſent ſur le devant du théatre, ils expriment par leurs geſtes ce qu'ils diſent, ils ſont animés & ils ſemblent animer les autres, parce que le Spectateur occupé de l'action des principaux perſonnages, ne fait point d'attention à l'immobilité de ceux qui chantent avec eux. M. Rameau a fait un grand nombre de chœurs admirables en ce genre, auxquels on peut joindre le chœur des vents dans l'opéra de *Titon & l'Aurore*. Ces ſortes de chœurs demandent beaucoup de génie & d'adreſſe. Il faut que le chant du deſſus & de la baſſe de ces chœurs & celui des morceaux qu'ils accompagnent ſoient beaux, & qu'on diſtingue ces morceaux d'avec les chœurs. Afin que l'Auditeur faſſe cette diſtinction,

toute partie faite pour être chantée par une voix seule pendant le chœur, doit être toujours ou presque toujours plus haute que la partie du chœur qui sera exécutée par les voix de la même espéce. Par exemple, la partie d'un dessus récitant doit être plus haute que celle des dessus de chœur, la partie d'une haute-contre récitante doit être plus haute que celle des haute-contres de chœur, & ainsi des autres.

C'est assez parler des différentes espéces de chœurs. Je n'ai plus qu'une réflexion générale à faire sur leur sujet. Il faut, comme je l'ai dit, de la variété dans tout morceau d'une longueur considérable. On varie les chœurs en les faisant tantôt simples, tantôt travaillés; syllabiques en certains endroits, figurés ou fugués en d'autres; & en les coupant par des morceaux de symphonie, par des petits chœurs, par des récits ou par des duo ou par des trio à parties simple. Le génie suggere ces différens moyens, & le goût les employe à propos.

CHAPITRE XVIII.

Des Voix & des Instrumens.

LOrsqu'on fait de la musique, il faut connoître les choses qui doivent l'exécuter: autrement on s'expose au désagrément de voir ses ouvrages mal rendus. Deux choses, les voix & les instrumens, exécutent les piéces de musique. Je parlerai séparement des unes & des autres.

ARTICLE PREMIER.

Des Voix.

On diviſe les voix en cinq eſpéces, deſſus, haute-contre, taille, baſſe-taille & baſſe-contre. Les quatre premieres ſe ſubdiviſent, le deſſus en haut & bas-deſſus, la haute-contre en haute-contre ſimplement dite & haute-contre bâtarde, la taille en haute-taille & taille ſimplement dite, la baſſe-taille en concordant & baſſe-taille ſimplement dite.

La clef de *G re ſol* ſur la ſeconde ligne eſt celle des hauts-deſſus. Celle de *C ſol ut* ſur la premiere ligne eſt celle des bas-deſſus. On s'en ſert néanmoins ſouvent pour les hauts-deſſus. La même clef ſur la troiſiéme ligne eſt celle des deux eſpéces de haute-contres, & ſur la quatriéme ligne eſt celle des deux eſpéces de tailles. La clef de F *ut fa* ſur la troiſiéme ligne eſt celle des deux eſpéces de baſſes-tailles. La même ſur la quatriéme ligne eſt celle des baſſe-contres. On s'en ſert auſſi fort ſouvent pour les baſſes-tailles, mais beaucoup plus ſouvent dans la muſique françoiſe que dans la muſique latine.

Le *ſol* qui eſt ſur les deux lignes où la clef de *G re ſol* eſt poſée, fait la quinte au-deſſus de l'*ut* qui eſt ſur les quatre lignes où eſt poſée la clef de *C ſol ut*, & cet *ut* fait la quinte du *fa* qui eſt ſur les deux lignes où eſt poſée la clef de *F ut fa*. *Voyez l'ex. 193.* Il y a auprès de la clef de *C ſol ut* poſée ſur la troiſiéme ligne, un *ut* qui eſt l'uniſſon de tous les *ut* de l'exemple; un *ſol* qui eſt la quinte au-deſſus de cet *ut*, & qui eſt l'uniſſon des deux *ſol*

qui ſont auprès des deux clefs de *G re ſol;* un *fa* qui eſt la quinte au-deſſous de cette *ut*, & qui eſt l'uniſſon des deux *fa* qui ſont auprès des deux clefs de *F ut fa.* Ainſi quoiqu'il y ait dix notes dans l'exemple, il n'y a réellement qu'un ſeul *ut* écrit quatre fois, un ſeul *ſol* écrit trois fois, & un ſeul *fa* écrit auſſi trois fois.

Chaque eſpéce de voix à une certaine étendue, c'eſt-à-dire, peut s'élever depuis un ſon juſqu'à un autre. *Voyez l'ex. 194.* J'y marque les ſons qui ſervent de bornes au commun des voix de chaque eſpéce. Je dis au commun des voix. Car il y a des voix qui paſſent ces limites. Il y a des deſſus qui montent au *ſi*, des haute-contres qui s'élevent juſqu'à *re*, des baſſes-tailles qui ont la hauteur des concordans, d'autres où les mêmes qui deſcendent juſqu'à *fa*, des baſſes-contres qui deſcendent juſqu'à *fa.* Mais ces voix ſont rares.

Quand je dis qu'une voix peut s'élever depuis un ſon juſqu'à un autre, cela ſignifie qu'elle peut rendre ces deux ſons avec une certaine force & ſans trop d'efforts. Car lorſqu'une voix rend un ſon bas d'une maniére foible & diſproportionnée d'avec les autres ſons qu'elle peut former, ce ſon n'eſt point compris dans l'étendue de cette voix. Quand elle rend un ſon aigu avec un grand effort, ce ſon eſt déſagréable, & ne ſe trouve point dans ſon étendue: elle glapit, & glapir n'eſt pas chanter.

Pour faire chanter agréablement, il faut ménager les voix, & ne leur pas faire articuler de ſuite pluſieurs ſyllabes ſur leurs ſons les plus hauts, ni ſur leurs ſons les plus bas; ſur leurs ſons les plus hauts, parce qu'elles les forment avec un certain effort qu'elles redoublent lorſqu'on les oblige de

les répéter de ſuite; ſur leurs ſons les plus bas, parce qu'ils ſont trop ſombres, & que les Auditeurs pourroient ne pas entendre les paroles. La plûpart des voix ſont plus agréables dans leur *medium* & vers le haut de leur étendue, que dans leur bas & dans leur plus haut. C'eſt principalement dans les récits lents qu'il faut les ménager. On peut dans les morceaux legers & dans les chœurs les faire monter plus hardiment. Car les ſons hauts les gênent moins quand le mouvement eſt guai, que quand il eſt lent; quand elles chantent pluſieurs enſemble, que quand elles chantent ſeules.

On a pû remarquer dans l'*ex. 194* que les hautes-tailles ont la même étendue que les hauts-deſſus, que les tailles ont celles des bas-deſſus, & que la ſeule différence qui ſe trouve entre les hautes-tailles & les hauts-deſſus, entre les tailles & les bas-deſſus, conſiſte en ce que les hautes-tailles chantent à l'octave au-deſſous des hauts-deſſus, & les tailles à l'octave au-deſſous des bas-deſſus. C'eſt pourquoi l'on fait quelquefois chanter à une taille ce qui eſt fait pour un deſſus, & à un deſſus ce qui eſt fait pour une taille. Les concordans ont la même étendue que les tailles ſimplement dites. On ne diſtingue ces deux eſpéces de voix que par la différence de leurs ſons. Ceux des concordans ſont plus ronds & plus forts que ceux des tailles Les baſſes-contres ne montent pas ſi haut que les baſſes-tailles, & ne deſcendent pas plus bas, mais elles ont les ſons plus forts & plus rudes.

Article II.

Des Inſtrumens.

Mon deſſein n'eſt pas de parler ici de tous les inſtrumens. Je me borne à ceux pour qui la plûpart des accompagnemens ſont faits. Ces inſtrumens ſont la flûte allemande, le hautbois, le violon, l'inſtrument qui exécute les hautes-contres, tailles & quintes de violon, le baſſon, le violoncelle, la baſſe de viole, & le clavecin.

Le ſon de la flûte allemande eſt tendre & triſte. Il convient à la douleur & aux plaintes. La flûte allemande s'éléve depuis le *re* quarte au-deſſous du *ſol* de la clef de *G re ſol*, juſqu'au *mi* qui eſt immédiatement au-deſſus de la double octave de ce *re*, & même quelques dégrés plus haut ſuivant l'habileté du joueur.

Le ſon du hautbois eſt guai & convient particuliérement aux divertiſſemens champêtres. Le hautbois monte depuis l'*ut* quinte au-deſſous du *ſol* de la clef de *G re ſol*, juſqu'au *re* qui eſt immédiatement au-deſſus de la double octave de cet *ut*, & même quelques dégrés plus haut ſuivant l'habileté du joueur.

Le violon eſt le plus beau de tous les inſtrumens qui jouent les parties ſupérieures. Il prend toute ſorte de caractéres, ſuivant la diverſité des chants qu'il exécute, & les différentes maniéres dont on en joue. Il s'éleve depuis le *ſol* qui eſt l'octave au-deſſous du *ſol* de la clef de *G re ſol*, juſqu'à la double octave au-deſſus de ce dernier & même plus haut. Ainſi il parcourt trois octaves & plus. Il faut remarquer

remarquer néanmoins que quand on le fait monter si haut, il n'a plus la même beauté de son qu'il a quand on ne le fait monter qu'au *re* ou au *mi* au-dessus du *sol* double octave de sa note la plus basse, que dans une hauteur extrême on n'en tire que des sons aigres, à moins qu'on ne soit bien habile.

Il y a un instrument à cordes qui est fait comme le violon, & qui n'en est différent que par la grandeur de son volume. On le tient comme le violon. Il exécute certaines parties mitoyennes, qu'on appelle haute-contres, tailles & quintes de violon, & qui sont faites comme celles des haute-contres, des tailles & des basses-tailles dans les chœurs. Ces parties peuvent se trouver dans les préludes, dans les ritournelles, dans les accompagnemens, & se trouvent dans les symphonies d'opéras dont les violons exécutent la partie principale. On joue aussi sur l'instrument dont il s'agit, les parties mitoyennes des chœurs. Le son le plus bas de cet instrument est un *ut* octave au-dessous de l'*ut* de la clef de *C sol ut*. On peut le faire monter sans demancher jusqu'au *mi* dix-septiéme majeure de cet *ut* qui est le plus grave de ses sons; mais les parties qu'il exécute ne vont pas ordinairement jusqu'à cette hauteur. La clef des haute-contres de violon est celle de *C sol ut* sur la premiere ligne, la clef des tailles de violon est la même posée sur la seconde ligne, celle des quintes de violon est la même posée sur la troisiéme ligne.

Le basson est la basse naturelle des hautbois. Les sons de cet instrument sont forts & brusques. Un habile homme en sçait néanmoins tirer des sons très-doux, très-gracieux & très-tendres. Ainsi, outre l'usage ordinaire qu'on fait de cet instrument

pour exécuter des baſſes continues, on peut encore dans un morceau gracieux ou tendre ou même plaintif de muſique ſoit inſtrumentale ſoit vocale, faire une partie ſupérieure de baſſon. Il n'y a point d'accompagnemens plus beaux, que ceux où un Auteur ſçait mêler avec goût les ſons d'un ou de pluſieurs baſſons à ceux des violons & des flûtes. Les tenues que le baſſon y forme vers le haut de ſon étendue, font un effet admirable. M. Rameau & M. Mondonville ont donné de parfaits modeles de ces accompagnemens, & on leur a cette obligation, que par eux un inſtrument eſtimé ſeulement pour la force de ſes ſons, a paru un inſtrument agréable & touchant, capable également de plaire à l'oreille & d'intéreſſer le cœur. Le ſon le plus grave du baſſon eſt le *ſi* ♭ douziéme au-deſſous du *fa* de la clef de *F ut fa*. Il s'éleve juſqu'au *ſol* quinte au-deſſus de l'*ut* de la clef de *C ſol ut*. Il y a quelques joueurs qui le font monter juſqu'au *la* & juſqu'au *ſi*.

Le violoncelle eſt la baſſe naturelle du violon. Il s'éleve depuis l'*ut* double octave au-deſſous de l'*ut* de la clef de *C ſol ut*, juſqu'à l'*ut* octave au-deſſus de ce dernier *ut*, & même plus haut ſuivant l'habilité du joueur. Ainſi il parcourt trois octaves & plus. On démanche au *fa* qui eſt la quarte au-deſſus de cet *ut* de la clef de *C ſol ut*.

La baſſe de viole deſcend juſqu'au *la* tierce mineure au-deſſous de l'*ut* qui eſt le ſon le plus bas du violoncelle, & s'éleve auſſi haut & même plus haut que cet inſtrument.

L'étendue du clavecin eſt au moins de quatre octaves, à commencer par l'*ut* qui eſt le ſon le plus grave du violoncelle. La plûpart des clavecins

ont quelques sons au dessus & au dessous de ces quatre octaves, & ces sons forment ce qu'on appelle ravallement. *Voyez l'ex. 195.*

Il y a une observation à faire par rapport aux instrumens dont je viens de parler. La connoissance de leur étendue ne met pas un Compositeur en état de faire pour eux toutes sortes de morceaux. Aussi ne s'avise-t-on pas de faire des sonates ou des concertos pour l'un d'eux, à moins qu'on ne le connoisse plus particulierement ; mais on se contente pour l'ordinaire de composer pour eux les espéces de symphonies qui se trouvent dans les piéces de musique vocale, des préludes, des ritournelles, des accompagnemens, des ouvertures, des airs à danser. Mais lors même qu'on ne veut composer pour ces instrumens que ces sortes de morceaux ; il faut consulter ceux qui en jouent, ou se renfermer dans certaines bornes, qui consistent à ne point faire monter un instrument à vent au-delà du son le plus haut qu'il a dans l'exemple, & à ne point faire démancher sur un instrument à cordes au milieu d'une batterie ni même au milieu d'un trait leger. L'*ut* désigné par un D dans l'exemple est la plus basse des notes pour lesquelles on démanche sur le violon. On fait quelquefois cette note sans démancher & en allongeant seulement le petit doigt, lorsque le chant n'est pas diatonique. Le *fa* marqué de la même lettre est la plus basse des notes pour lesquelles on démanche sur le violoncelle, & le *la* marqué de la même lettre est la plus basse de celles pour lesquelles on démanche sur la basse de viole.

CHAPITRE XIX.

De l'Imitation & de la Fugue.

C'Eſt un plaiſir pour les auditeurs que d'entendre dans une partie un trait de chant qu'ils ont entendu dans une autre, & de voir, pour ainſi dire, le même chant renaître ſucceſſivement dans les différentes parties d'une piece, tantôt ſur le même dégré ou à l'octave, & tantôt ſur des dégrés différens. L'imitation & la fugue leur procurent ce plaiſir.

Un trait de chant qui reparoît fréquemment dans la ſuite d'une piéce, s'appelle deſſein.

M. Rameau *dans le L. 3 de ſon Traité de l'Harmonie Ch. 44, pag. 332*, dit en parlant de l'imitation, qu'elle n'a rien de particulier qui mérite attention. » Elle conſiſte ſeulement (ce ſont ſes » termes) à faire répéter à ſon gré, & dans » telle Partie que l'on veut, une certaine ſuite de » Chant, ſans autre régularité.

» La *Fugue*, ajoute-t'il, de même que *l'Imita-* » *tion*, conſiſte en une certaine ſuite de Chant, que » l'on fait répéter à ſon gré, & dans telle Partie » que l'on veut, mais avec plus de circonſpec- » tion, ſelon les Regles ſuivantes. »

Pour donner des idées netes de l'imitation, je crois qu'il faut diſtinguer deux ſortes d'imitations, l'imitation irréguliere & l'imitation exacte.

L'*imitation irréguliere* eſt la répétition imparfaite d'un deſſein, ſoit que cette répétition ſe faſſe à l'uniſſon ou à l'octave, ſoit qu'elle ſe faſſe ſur

d'autres dégrés ; soit qu'elle se trouve dans la même partie qui a annoncé le dessein, soit qu'elle se trouve dans une autre partie. Elle consiste dans un chant approchant de celui qu'on a entendu.

L'*Imitation exacte* est la répétition parfaite d'un dessein. Elle peut se trouver dans la même partie qui a annoncé le dessein. En ce cas elle n'est pas à l'unisson ni à l'octave. Ce n'est pas qu'une partie ne puisse recommencer sur les mêmes dégrés ou à l'octave ce qu'elle a dit, mais je ne crois pas que cela doive s'appeller imitation. Elle peut se trouver dans une autre partie que celle qui la premiere a présenté le dessein. En ce cas elle peut se faire à l'unisson, ou à l'octave, ou sur d'autres dégrés, pourvu qu'elle ne commence pas, comme je dirai que doit commencer la réplique d'une fugue. Car elle seroit alors une vraie réplique de fugue, ou une fausse réplique, c'est-à-dire, une réplique mal prise. *Voy. l'ex.* 196. Il présente trois desseins. Le premier commence avec l'air par la note A, & finit par la note B ; le second commence par la note E, & finit par la note F ; le troisiéme commence par la note G, & finit par la note H. Le premier est imité irréguliérement & d'une maniere renversée depuis la note C jusqu'à la note D ; il est encore imité en quelque maniere depuis la note L jusqu'à la note M, & parfaitement depuis la note I jusqu'à la note K. Le second & le troisiéme qui le suit immédiatement, sont imités parfaitement depuis la note N jusqu'à la note O. L'exemple n'offre qu'une partie qui s'imite elle-même. Une partie peut en imiter une autre comme celle-ci s'imite, soit exactement soit imparfaitement, à une exception près que voici. Si un duo commençoit par le premier

dessein de l'exemple, annoncé d'abord par une partie seule ; & que ce dessein se trouvât tout de suite répété par l'autre partie, comme il l'est dans l'exemple depuis la lettre I jusqu'à la lettre K ; cette répétition ne seroit pas une bonne imitation, mais une mauvaise réplique de fugue.

J'ai dit que quand une partie répéte sur le même dégré ce qu'elle a dit, cela ne méritoit pas le nom d'imitation ; & j'ai fait entendre que quand une partie répéte sur le même dégré ce qu'une autre a dit, c'étoit une imitation véritable. On a fait plusieurs duo à deux parties égales, où cette espéce d'imitation se trouve presque toujours depuis le commencement jusques vers la fin.

La *Fugue* est un trait de chant exécuté par une partie, & répété par une autre à la quarte ou à la quinte, suivant certaines régles.

Cette définition est un peu différente de la maniére dont M. Rameau parle de la fugue. Il ne fait pas entendre que la répétition se fasse toujours à la quarte ou à la quinte. Il permet même par la neuviéme de ses régles qu'elle se fasse à l'unisson ou à l'octave. Ainsi il appelle fugue cette sorte d'imitation qu'offrent les duo dont je viens de parler. Je ne sçais si le commun des Musiciens adopteroient son langage, & diroient que ces duo sont en fugue. Quoi qu'il en soit, on appellera, si l'on veut, fugue à l'unisson ou à l'octave ce que j'appelle seulement imitation. Cette sorte d'imitation ou fugue à l'unisson ou à l'octave ne demande aucune régle, & n'exige point cette circonspection, avec laquelle dans une fugue on fait répéter par une partie, un trait de chant qu'une autre partie vient de dire.

Il faut distinguer dans la fugue, le sujet ou chant

qu'on doit répéter, & la répétition que l'on en fait à la quarte ou à la quinte. Le *ſujet* s'appelle particulierement fugue, la répétition s'appelle réponſe ou *réplique*. Ainſi le mot *fugue* ſignifie quelquefois ce que ma définition lui fait ſignifier, & il eſt alors oppoſé à *imitation;* quelquefois il ſignifie ſeulement le chant qu'on doit répéter, & il eſt alors oppoſé à *replique*. Voici les régles qu'il faut obſerver tant par rapport au ſujet que par rapport à la réplique.

1° Le ſujet doit être au moins d'une demie meſure, & peut en contenir quatre ou même plus, ſuivant M. Rameau. Ceci demande explication. Un ſujet qui ne ſeroit que de deux notes mériteroit tout au plus d'être appellé un commencement de fugue. Un ſujet qui rempliroit quatre meſures à quatre tems, ſeroit bien long; & ſeroit certainement trop long, s'il en rempliſſoit davantage. Ainſi quand un ſujet n'eſt que d'une demie meſure, il doit être compoſé de trois ou quatre notes pour le moins. Un ſujet peut remplir quatre meſures à deux tems ou à trois tems, ou deux meſures à quatre tems. Il peut même excéder de quelque choſe cette étendue. Mais il ne faut pas qu'il ſoit beaucoup plus long; car il eſt bon que l'Auditeur le puiſſe retenir à peu près, pour pouvoir lui comparer la réplique : c'eſt de cette comparaiſon que naît le plaiſir que la fugue peut faire.

2° Le ſujet peut commencer à tel tems de la meſure qu'on veut, & même pendant le cours d'un tems. Il doit naturellement finir au commencement d'une meſure, à moins que la meſure ne ſoit à quatre tems, auquel cas il peut finir ſur le troiſiéme tems auſſi bien que ſur le premier. Cette régle

n'eſt pas d'une étroite obligation. Il vaut mieux même la tranſgreſſer que l'obſerver dans certaines circonſtances, par exemple, quand le ſujet exprime ou pourroit exprimer des paroles qui finiſſent par une rime féminine.

3° Quand une piéce commence par une fugue, la réplique, comme le ſujet, doit annoncer le mode principal. Il n'eſt pas néceſſaire que le ſujet d'une fugue qui ſe trouve au commencement d'une piéce, ſoit tout entier dans le mode principal de la piéce, c'eſt-à-dire, que toutes celles de ſes notes qui forment harmonie appartiennent à ce mode; mais il faut que ce ſujet annonce ce mode, ſoit par ſes premieres notes, ſoit par un repos bien marqué. Il en eſt de même de la réplique. *Voyez l'ex. 197* qui eſt en *D la re*. Les notes B, C, D, E du ſujet qui forment harmonie, n'appartiendroient pas à ce mode, ſi on leur donnoit une bonne B. F. Car cette B. F. ſeroit *la ſi* ♭ *mi*, & *la* porteroit l'accord parfait mineur comme note cenſée tonique, *ſi* ♭ & *mi* porteroient l'accord de ſeptiéme comme dominantes ſimples. Mais ce mode eſt annoncé par l'intervalle de quinte que forment les deux premieres notes. De même les notes H, K & L de la réplique ne ſont pas de ce mode. Le 4 b. ré que porte la premiere de ces notes, fait voir qu'elles ſont toutes trois du mode de *G re ſol*. Mais l'intervalle de quarte que forment les deux premieres notes de la réplique, annonce le mode de *D la re* pour principal.

4° L'on peut attendre que le ſujet ſoit terminé pour commencer la réplique. C'eſt ce qu'on voit dans l'*ex. 197*, où le ſujet finit à la note T qui précéde le commencement de la réplique. On peut auſſi faire commencer la réplique avant que le ſujet

ſoit achevé. *Voyez l'ex. 198*, où le ſujet finit à la cinquiéme meſure, & la réplique commence à la ſeconde.

5° Lorſque le début d'une piéce eſt une fugue, ſi le ſujet commence par la note tonique, la réplique doit commencer par la dominante; (par ce mot j'entends toujours dans ce Chap. la dominante-tonique) s'il commence par la dominante, la réplique doit commencer par la note tonique; s'il commence par la médiante, elle doit commencer par la note ſenſible. Dans l'*ex. 197*, il commence par la tonique *re*, & la réplique par la dominante *la*. S'il avoit commencé par cette dominante, la réplique auroit commencé par cette tonique. Dans l'*ex. 198*, il commence par la médiante *mi*, & la réplique par *ſi* note ſenſible.

6° Lorſqu'une piéce commence par une fugue, ſi le ſujet finit par la note tonique, la réplique doit finir par la dominante; s'il finit par la dominante, la réplique doit finir par la note tonique; s'il finit par la médiante, elle doit être terminée par la note ſenſible; s'il finit par la note ſenſible, elle doit être terminée par la médiante. Dans l'*ex. 197*, la note T qui eſt tonique, finit la réplique, parce que la note T qui termine le ſujet, eſt dominante. Dans l'*ex. 198* la note H qui eſt note ſenſible, finit la réplique, parce que la note H qui termine le ſujet eſt médiante.

7° Chacune des notes de la réplique doit répondre à une des notes du ſujet. Dans le milieu de la réplique, la note tonique peut répondre à la ſoudominante & à la dominante, la ſutonique peut répondre à la dominante & à la ſudominante, la médiante peut répondre à la ſudominante & à la note ſenſible, la ſoudominante peut répondre à la

note sensible & à la tonique, la dominante peut répondre à la tonique & à la sutonique, la sudominante peut répondre à la sutonique & à la médiante, la note sensible peut répondre à la médiante & à la soudominante. Quand je dis la tonique, la sutonique, la médiante &c; je n'entends pas seulement une vraie tonique, une vraie sutonique, une vraie médiante &c, mais une note qui seroit tonique, une note qui seroit sutonique, une note qui seroit médiante, si le mode principal subsistoit. Par exemple, la note B du sujet de l'*ex. 197*, suivant la meilleure basse qu'on pourroit lui donner seroit l'octave d'un *la* fondamental note censée tonique, & seroit par conséquent elle-même note censée tonique. Je l'appelle néanmoins ici dominante, parce qu'elle seroit effectivement dominante, si le mode de *D la re* qui est mode principal subsistoit, & si on donnoit à cette note pour B. F. *re* note tonique, ou *la* comme dominante. Ainsi je veux dire simplement que lorsque le mode principal d'un air qui commence par une fugue est celui de *D la re*, au milieu d'une réplique *re* répond à *sol* ou à *la*, *mi* répond à *la* ou à *si*, *fa* répond à *si* ou à *ut* ♯, *sol* répond à *ut* ♯ ou à *re*, *la* répond à *re* ou à *mi*, *si* répond à *mi* ou à *fa*, *ut* ♯ répond à *fa* ou à *sol*. On peut aisément appliquer ceci à tous les modes soit majeurs soit mineurs. Comparez dans l'*ex. 197* & dans les suivans chaque note des répliques à celle à laquelle elle répond. Chaque note qui dans une réplique est marquée d'une lettre, répond à la note du sujet marquée de la même lettre.

8° Tout ceci suppose que les notes du sujet & de la réplique sont telles qu'elles doivent être dans la gamme du mode principal. Elles peuvent néan-

moins n'être pas toutes telles dans le cours du ſujet & de la réplique. Car on peut, ſoit dans le ſujet, ſoit dans la réplique, faire de la ſoudominante une note ſenſible, afin que la note ſenſible lui réponde mieux ou qu'elle réponde mieux à la note ſenſible. On peut auſſi ſubſtituer à la note ſenſible une note plus baſſe d'un demi-ton, parce que cette note répondra mieux à la ſoudominante ou que la ſoudominante lui répondra mieux. *Voyez les ex. 199 & 200.* Le *199* eſt en *D la re* majeur. Le ſujet finit à la note C. La note B devroit être un *ſol* naturel; j'en ai fait une note ſenſible, afin que la note B de la réplique qui eſt note ſenſible lui répondît mieux. La note A de la réplique eſt une note plus baſſe d'un demi-ton que la note ſenſible; c'eſt une ſoudominante qui répond à la note A du ſujet qui eſt ſoudominante. L'*ex. 200* eſt en *G re ſol.* La note B de la réplique devroit être un *ut* naturel; j'en ai fait une note ſenſible, afin qu'elle répondît mieux à la note B du ſujet. La note A du ſujet eſt une note plus baſſe d'un demi-ton que la note ſenſible; c'eſt une ſoudominante à laquelle la note A de la réplique qui eſt ſoudominante répond parfaitement. Il y a dans l'*ex. 197* qui eſt en *D la re*, au milieu de la réplique, un *ut* naturel marqué d'un H, qui répond à un *ſol* marqué de la même lettre au milieu du ſujet.

9° Le ſujet & la réplique doivent avoir non-ſeulement le même nombre de notes, mais encore des notes de même valeur, de maniére qu'une ronde réponde à une ronde, une blanche à une blanche, une noire à une noire, &c. C'eſt ce que vous voyez obſervé dans les exemples.

10° On n'eſt pas obligé de rendre les répliques entiérement conformes aux ſujets quant aux inter-

valles que chaque note forme avec la ſuivante. Cela n'eſt pas même poſſible, ſur tout dans les fugues qui ſe trouvent au commencement des piéces. C'eſt pourquoi en examinant les exemples, vous trouverez qu'un intervalle de quarte répond à un intervalle de quinte, qu'un intervalle de demi-ton répond à un intervalle d'un ton, qu'un intervalle de tierce répond à un intervalle de quarte & une autre fois à un intervalle de ſeconde. Ce qui s'oppoſe principalement à cette conformité, c'eſt l'inégalité de diſtance qu'on trouve entre la tonique & la dominante, quand après avoir pris la dominante au-deſſus de la tonique, on la prend au-deſſous. En *C ſol ut*, ſi l'on prend *ſol* au-deſſus d'*ut*, il ſe trouve entre les deux notes un intervalle de quinte; ſi on le prend au-deſſous, il ne ſe trouve entr'elles qu'un intervalle de quarte. Il arrive de-là que la réplique à un ſujet diatonique n'eſt pas toute diatonique, que la réplique à un ſujet qui n'eſt pas entiérement diatonique eſt diatonique entierement, qu'un uniſſon répond à un intervalle, & un intervalle à un uniſſon.

EXEMPLES.

SUJETS.		RÉPLIQUES.
Sol la ſi ut.	en montant	*Ut mi fa ſol.*
Sol mi re ut.	en deſcendant	*Ut ſi la ſol.*
Ut re mi fa ſol.	en montant	*Sol ſol la ſi ut.*
Ut ut ſi la ſol.	en deſcendant	*Sol fa mi re ut.*

11° Une réplique qui ne vaudroit rien au commencement d'une piéce, peut être fort bonne dans le cours d'un morceau. Je ſuppoſe qu'une fugue ou ſujet commence par les deux intervalles de tierce *ſol mi ut*: on peut y répliquer de trois maniéres,

par *ut si sol*, par *re si sol* & par *ut la fa*. Quand cette fugue fait le début d'un morceau; la premiere réplique est bonne, la deuxiéme & la troisiéme sont mauvaises; la deuxiéme, parce qu'elle commence par la sutonique, au lieu de commencer par la tonique suivant la cinquiéme régle; la troisiéme parce qu'elle annonce le mode de *F ut fa*, au lieu d'annoncer le mode de *C sol ut* que le sujet annonce, & qu'elle devroit annoncer comme le sujet suivant la troisiéme régle. Mais dans le cours d'un morceau elles pourroient être fort bonnes toutes trois. Des répliques mauvaises dans un début peuvent servir dans le cours d'un morceau à enchaîner agréablement un mode à un autre. La réplique *re si sol* peut servir à enchaîner le mode de *G re sol* à celui de *C sol ut*, & la réplique *ut la fa* peut servir à enchaîner au même mode celui de *F ut fa*.

12° Quand on a fait entendre une fugue dans un mode, on peut la faire entendre encore en d'autres modes, & rien n'est plus aisé. Car il ne faut que transposer en ces modes le sujet & la réplique. C'est une beauté dans un morceau, qu'une fugue qui en fait le début reparoisse ainsi plusieurs fois dans la suite. Il ne faut pas néanmoins affecter de la présenter sans cesse, parce que le morceau rebuteroit bientôt par son uniformité. Il est bon par conséquent de délasser quelquefois l'Auditeur par quelques traits de chant, différens du dessein qui forme la fugue. Celui-ci reparoît avec plus de grace, lorsqu'il revient après ces traits qui l'ont fait oublier pour un moment. Il est permis de même de ne pas achever le sujet & la réplique chaque fois qu'on les ramene. Le goût préfére souvent cette imperfection qui fait variété, à une régulari-

té qui eſt ſans mérite parce qu'elle ne coûte rien. *Voyez l'ex. 201.* Il eſt en *A mi la* majeur & débute par une fugue. Le deſſus préſente le ſujet, qui commence par la note A & finit par la note B ; la baſſe offre la réplique, qui commence & finit par les mêmes lettres. Le ſujet reparoît dans la baſſe, il eſt d'abord dans le mode d'*A mi la* & paſſe à celui d'*E ſi mi ;* le deſſus lui répond, & au lieu de commencer la réplique par *la ſol* ✕ *mi*, il la commence par *ſi ſol* ✕ *mi*. Cette réplique qui ſeroit mauvaiſe dans un début, eſt fort bonne en cet endroit, & ſert à enchaîner au mode principal celui de la dominante, parce qu'elle n'eſt autre choſe que le ſujet tranſpoſé dans ce mode-ci. Le ſujet & la réplique ſe trouvent tranſpoſés dans le mode de *F ut fa* ✕, le ſujet depuis la note D juſqu'à la note E du deſſus, la réplique depuis la note D juſqu'à la note E de la baſſe. Le ſujet revient à la note F du deſſus, & la réplique à la note qui dans la baſſe eſt marquée de la même lettre. Enfin on voit la fugue vers la fin de l'exemple, depuis les notes G juſqu'aux notes H du deſſus & de la baſſe, telle qu'elle eſt au commencement depuis les notes A juſqu'aux notes B des deux parties. Il y a dans l'exemple pluſieurs traits de chant qui le diverſifient. La fugue reparoît quatre fois en tout ; deux fois exactement depuis les notes D juſqu'aux notes E, & depuis les notes G juſqu'aux notes H, deux fois inexactement, c'eſt-à-dire, commencée & point achevée.

13° Il eſt permis dans le cours & même dès le commencement d'un morceau, de donner à une partie un chant de pluſieurs meſures, qu'elle exécute ſeule comme le ſujet d'une fugue, & de faire repliquer une autre partie par un chant qui répon-

de ſeulement aux premieres notes du chant qu'on vient de faire entendre: cela forme une fugue imparfaite. Comme on n'eſt pas obligé de faire des fugues; on n'eſt pas obligé non plus, lorſqu'on en fait, de les faire exactes. La ſeule choſe qu'il faut obſerver, quand on ne veut faire qu'une fugue imparfaite & qu'elle forme le début d'un morceau, c'eſt de lui donner un commencement de réplique qui ſoit régulier, c'eſt-à-dire, conforme aux régles 3me & 5me.

14° On peut répéter par mouvement contraire le chant d'une fugue, c'eſt-à-dire, compoſer la réplique de maniére qu'elle faſſe en deſcendant ce que le ſujet a fait en montant, & en montant ce qu'il a fait en deſcendant. On dit alors que la fugue eſt renverſée. *Voyez l'ex. 202.*

Voilà les régles de la fugue, auxquelles je vais joindre quelques obſervations ſur les fugues des chœurs.

Quand on veut faire entendre, ſoit au commencement ſoit au milieu d'un chœur, une fugue dans toutes les parties; une des parties doit offrir le ſujet, une autre la réplique, une troiſiéme la répétition du ſujet, une quatriéme la répétition de la réplique, & s'il y a cinq parties, celle qui commence la derniere doit répéter encore le ſujet. Ce que j'appelle ici répétition du ſujet, ſe fait ſur les mêmes dégrés ou à l'octave. Il en eſt de même de ce que j'appelle répétition de la réplique. *Voyez l'ex. 203.* Le deſſus préſente le ſujet, que la taille & la baſſe-taille, répétent à l'octave; la haute-contre préſente la réplique, qui eſt répétée à l'octave par la baſſe-contre.

On n'eſt pas obligé de faire entrer les parties

dans l'ordre que vous voyez dans l'exemple, c'est-à-dire, de faire entrer d'abord le dessus, ensuite la haute-contre, la taille, la basse-contre & la basse-taille. On peut commencer par telle partie qu'on veut, & faire entrer les autres dans l'ordre qu'on juge à propos.

On n'est pas non plus obligé d'attendre que le sujet soit fini pour faire commencer la réplique ; ni d'attendre que la réplique soit finie pour faire répéter le sujet. Cela est bon quand le dessein est court comme celui de l'exemple. Mais quand le dessein est plus long, on peut faire commencer la réplique au milieu du sujet, la répétition du sujet au milieu de la réplique, & ainsi de suite ; en un mot les parties peuvent entrer l'une après l'autre, comme la basse entre après le dessus dans l'*ex. 201.*

Il n'est pas nécessaire de mettre toujours le même espace de tems entre les entrées des parties. Dans l'*ex. 203* il y a toujours deux mesures entre l'entrée d'une partie & celle de la partie suivante. Mais j'aurois pû, ayant fait entrer la haute-contre deux mesures après le dessus, faire entrer la taille quatre mesures après la haute-contre, la basse-contre deux mesures après la taille, & la basse-taille quatre mesures après la basse-contre. On voit que malgré cette inégalité de tems, il y auroit eu une symmétrie dans les entrées ; parce que la basse-contre qui répéte la réplique, feroit entrée deux mesures après la taille qui répéte le sujet, comme la haute-contre qui présente la réplique, entre deux mesures après le dessus qui présente le sujet.

Dans un chœur à cinq parties au commencement duquel on veut faire entendre une fugue, on peut, après

après avoir fait entendre le sujet dans une partie, la réplique dans une autre, & la répétition du sujet dans une troisiéme, faire entrer ensemble les deux autres parties, soit en leur faisant répéter la réplique à l'unisson, soit en faisant répéter la réplique par l'une de ces deux parties & donnant à l'autre un chant différent. Ainsi dans l'*ex. 203* j'aurois pû faire entrer la basse-taille avec la basse-contre, & dans ce cas leur faire répéter ensemble la réplique, puis les séparer, ou donner à la basse-taille un chant différent qui n'auroit eu aucune analogie avec la fugue, & qui n'eut seulement formé harmonie avec le chant des autres parties.

Quand on veut faire reparoître une fugue dans la suite d'un chœur, il faut que chaque fois que le dessein revient, soit comme sujet, soit comme réplique, il se trouve sur les plus hauts dégrés d'une partie, ou du moins que la partie dans laquelle il reparoît, ne puisse pas être offusquée par les autres. Les rentrées trop basses sont inutiles, parce que l'Auditeur ne les apperçoit pas. Cette observation est très-importante. Un Musicien qui ne l'a point faite, est quelquefois fort surpris de ce qu'un chœur, qui sur le papier lui semble dessiné à merveille, ne fait à l'exécution que peu ou point d'effet.

On peut au milieu d'un chœur en fugue faire exécuter le dessein de la fugue par deux parties à l'unisson, c'est-à-dire, par la haute-contre & par la taille, ou par la taille & par la basse-taille, ou par la basse-taille & par la basse-contre réunies. C'est un bon moyen de faire entendre une rentrée de fugue, qui peut être sans cette réunion ne seroit pas apperçue, du moins de la plus grande partie des Auditeurs.

On fait quelquefois entendre enſemble pluſieurs fugues dans un même morceau. Cela eſt aſſez fréquent dans les chœurs de muſique latine : on dit alors qu'ils ſont à deux ou trois deſſeins, ſuivant le nombre des fugues. Ces ſortes de morceaux ſont fort difficiles à faire : ce ſont les chef-d'œuvres de l'art. Il faut que les fugues qu'on fait entendre en même-tems, ſoient chacune d'un goût bien différent de celui de l'autre ou des autres fugues, afin que l'Auditeur puiſſe les diſtinguer.

Quand on a commencé un chœur en fugue, il ne faut pas ſe piquer de le continuer toujours de même juſqu'à la fin, c'eſt-à-dire, de faire réparoître ſans ceſſe ſa fugue ou ſes fugues dans le mode principal & dans les modes qu'on peut lui enchaîner. J'ai dit Chap. XVII. Art. III. au ſujet des chœurs en fugues, ce que le goût preſcrit pour en bannir l'uniformité qui les rendroit ennuyeux.

Il faut remarquer au ſujet de ces chœurs, qu'il arrive ſouvent qu'après avoir fait entrer quelques-unes des parties, on s'apperçoit qu'on ne peut faire entrer les autres qu'en donnant à une partie déja entrée un chant plat, tel que celui qu'on donne aux parties mitoyennes dans les chœurs ſyllabiques. Si ces parties déja entrées étoient des parties mitoyennes, cette inſipidité de chant ne ſeroit pas un mal. Car on n'eſt pas obligé en compoſant un chœur en fugue de donner toujours un beau chant à toutes les parties. Mais ſi le deſſus étoit une de ces parties entrées, ce ſeroit pour lui un défaut que de manquer de chant pendant un certain nombre de meſures. Je dis pendant un certain nombre de meſures. Car dans les chœurs latins en fugue faits par les plus habiles Maîtres, le chant du deſ-

ſus ſouffre quelquefois à l'occaſion du travail des autres parties. Mais cela dure peu & ſe tolére dans ce genre de muſique. Il n'en eſt pas de même des chœurs françois : qu'ils ſoient ſimples ou travaillés, le deſſus doit toujours avoir un beau chant. L'obligation de donner toujours un beau chant à cette partie dans les chœurs françois, fait qu'il y en a peu où toutes les parties préſentent exactement un deſſein de fugue, & que quand on veut les faire en fugue, on ſe borne pour l'ordinaire à ne mettre exactement les ſujets & les répliques, que dans le deſſus & dans la baſſe.

Il y a cette différence entre la muſique latine & la muſique françoiſe, qu'on veut du travail dans la premiere, ce qui fait excuſer un chant moins beau que celui qu'on auroit exigé ſi le travail n'avoit point gêné l'Auteur ; au lieu que dans la muſique françoiſe on veut que le méchaniſme de l'art ſoit entiéremement aſſervi au goût : le travail y paroît inſupportable, lorſqu'on s'apperçoit qu'il nuit au chant, qui fait le principal mérite de ce genre de compoſition.

F I N.

AVIS.

B. F. *ſignifie* Baſſe fondamentale, B. C. Baſſe continue, P. S. Partie ſupérieure.

TABLE
DES
MATIERES.

A

ACCOMPAGNEMENS. Comment il faut les faire, *page* 271 *& ſuiv.* 290 *& ſuiv.*

ACCORD. Ce que c'eſt, 1, 58. Origine des accords, 64 *& ſuiv.* Accord parfait majeur rendu par les corps ſonores, 64 *& ſuiv.* Accord parfait mineur indiqué par un effet de la réſonnance des corps ſonores, 71 *& ſuiv.* Diviſion des accords en accords complets & accords incomplets, 58, 59. Accords incomplets formés de deux notes, 59 *& ſuiv.* Accords directs, accords renverſés, 77, 78. Accords conſonans, 195, 196. Accords diſſonans, 196 *& ſuiv.* Obſervations importantes ſur les accords, 213 *& ſuiv.* Maniére de les bien employer, 229 *& ſuiv.*

B

BASSE FONDAMENTALE, 2, 3, 4. Sa définition, 79. Elle eſt la ſource de la mélodie & de l'harmonie, 80. Ses mouvemens dans un même mode, 79 *& ſuiv.* Ses mouvemens dans les changemens de mode, 137 *& ſuiv.* Ses mouvemens, quand il n'y a point de modes, 149 *& ſuiv.* On peut la faire de différentes maniéres ſous un même chant, 182 *& ſuiv.* Quelle eſt la meilleure maniére de la faire, 183, 184.

BASSE CONTINUE. Sa définition, 236. Ses régles par rapport à l'harmonie, 237 *& ſuiv.* Ses régles par rapport à la mélodie, 260 *& ſuiv.*

Basse contrainte, 262 263.
Basse de Viole, 306.
Basson, 305, 306.

C

Cadence en Musique. Ce que c'est, 185. Quatre différentes espéces de cadence, 186, 187. Cadence rompue après une dominante simple, 159.
Censée Tonique. Notes censées toniques, 160 & *suiv.*
Chant. Le chant & la mélodie sont la même chose, 1. Détail de ce qui concerne la mélodie ou le chant, 5 & *suiv.* Analogie entre le chant & le discours, 39, 40. Il y a deux espéces de chant, le simple & le figuré, 188. Quels sont les plus beaux chants, 232.
Chœurs, 293 & *suiv.* Petits chœurs, leurs différentes espéces, 293, 294. Grands chœurs, 294 & *suiv.* chœurs simples, 295, 296. Chœurs travaillés, 296 & *suiv.* Observations sur les fugues des chœurs, 319 & *suiv.*
Chiffres. Ceux de la B. F. 88, 89. Ceux de la B. C. 217 & *suiv.*
Chromatique, 32. Sa définition, 168. Chromatique en descendant, 169, 170, 171. Chromatique en montant, 171. Le chromatique offre pour l'ordinaire des changemens fréquens de mode, 172, 173. Quelquefois il n'en offre pas, 173, 174.
Chromatique enharmonique, 181.
Clavecin. Son étendue, 306, 307. Deux maniéres de l'accorder, 128 & *suiv.*
Clefs de Musique. Distance où sont entr'elles les notes qui sont sur les lignes sur lesquelles ces clefs sont posées, 301.
Comma. Ses différentes espéces, 11.
Concertos. Quelle est la meilleure maniére de les faire, 291, 292.
Consonance. Il y a dans un même mode des notes qui forment des consonances qui ne sont pas parfaitement justes, 111, 112.
Contrepoint. Ce que c'est, 188.
Corps sonore. Il rend en même-tems plusieurs sons, 64, 65. Comment il produit cet effet, 65 & *suiv.*

Effet de la réſonnance d'un corps ſonore ſur des corps ſonores voiſins, 71, 72, 73. Le corps ſonore en général eſt la ſource de toute harmonie, 76.

D

Degrés. Leur diviſion en diatoniques & en chromatiques, 14.

Demi-ton Sa diviſion en majeur & en mineur, 11, 12, 13.

Diatonique. Genre diatonique, 32, 167.

Diatonique enharmonique, 180, 181.

Diſſonance. Elle eſt l'altération de l'accord parfait. Comment ſe fait cette altération, 87. Utilité de la diſſonance, 88. Diviſion des diſſonances en majeures & en mineures. La découverte de la B. F. auroit dû faire rejetter cette diviſion, 197, 198.

Dominante. La dominante-tonique eſt une des notes fondamentales du mode, 80, 81. Son accord, 88. Dominante ſimple d'un mode, origine de cette dominante, 89, 90. Suites de dominantes, leur origine, 92. Leur pratique, 150, 151, 152. Elles ne ſont d'aucun mode, 152, 153, 154. A quelles notes elles peuvent aboutir, 154, 155. Comment elles peuvent commencer, 155. Note portant ſeptiéme ſans être dominante, 156. Une dominante devient quelquefois ſoudominante. 159.

Double-emploi de la diſſonance de la ſoudominante, 90, 91.

Doubler les notes d'un accord. Régles ſur ce ſujet, 214, 215.

Duo. Ses différentes eſpéces & leurs régles, 275, 276, 277.

E

Échelle. Celle des Grecs & ſa diviſion en deux tétracordes, 84, 85, 113. Les Grecs en ſont-ils les inventeurs, 85, 86. L'échelle diatonique d'un mode commencée & terminée par la tonique, n'eſt point un chant bien naturel, 87. B F. de cette échelle, 91, 92. On ne peut faire l'échelle diatonique d'un mode en deſcendant, qu'en la commençant par la ſudominante,

97 98. Echelles diatoniques des modes de *C sol ut*, de *G re sol* & de *D la re* majeurs & mineurs avec le rapport des intervalles, 106 & *suiv.*

ENHARMONIQUE, 33. Sa définition, sa pratique & son effet, 176 & *suiv.*

F

FAUSSE-QUINTE portée par la note sensible. Sa pratique, 243 & *suiv.* Il y a des notes qui sans être sensibles portent la fausse-quinte, 245. Fausse-quinte regardée comme quinte juste, sa pratique, 248, 249.

FLUTE ALLEMANDE, 304.

FUGUE. Sa définition, 310. Ses régles, 311 & *suiv.* Observations sur les fugues des chœurs, 319 & *suiv.*

G

GAMME. *Voyez* ECHELLE.

GRECS. *Voyez* ECHELLE.

H

HARMONIE, 1, 2, 3, 4, 56 & *suiv.* Elle exprime bien certaines passions, 231. Quelle est l'harmonie la plus belle, 233. Notes qui doivent former harmonie, 188 & *suiv.*

HARMONIQUES. Sons harmoniques, 64 & *suiv.*

I

IMITATION, 308, 309, 310. Imitation de la nature par la Musique, 229 & *suiv.*

INSTRUMENS musicaux, 304 & *suiv.*

INTERVALLES musicaux, 9 & *suiv.* Leurs rapports, 99 & *suiv.* 124, 125.

L

LIAISON. Ce que c'est que la liaison dans l'harmonie, 94.

M

Médiante, 15. L'inégalité d'intervalle qui se trouve entre la médiante & la tonique produit deux modulations la majeure & la mineure, 16.
Mélodie. *Voyez* Chant.
Mode Différentes manières dont on a employé ce terme, 6. Définition du mode en général, 8. Nombre de tons & de demi-tons qui se trouvent entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode, 13, 14, 15. Mode principal 22 & *suiv.* Moyens de le reconnoître 43 & *suiv.* Modes enchaînés au mode principal, 26 & *suiv.* Moyens de les reconnoître 50 & *suiv.* Nombre des modes, 7, 21. Diverses manières de les terminer, 34 & *suiv.* Suites de sons qui n'appartiennent à aucun mode, 41, 42, 149 & *suiv.*
Modulation. Différentes significations de ce mot, 7, 8. modulation majeure, 18 Modulation mineure, 19, 20. Changemens de la modulation d'un mode principal, 33, 34. Changement de la modulation du mode de sa dominante, 34.

N

Nature. Imitation de la nature, 229 & *suiv.*
Neuviéme. Comment l'accord de neuviéme est formé, 199, 200. Comment la neuviéme se prépare & se sauve, 208, 209, 210, 252, 253.

O

Octave. Sa pratique, 237, 238, 239.
Onziéme Comment l'accord de onziéme est formé, 199. Comment la onziéme se prépare & se sauve, 208, 209, 210, 252.
Orgue. Point d'orgue, 258, 259.

P

PARTIES ſupérieures, 266 & *ſuiv.* Parties principales, 270, 271. Parties acceſſoires. Elles ſont de deux eſpéces. Comment il faut les faire, 271 & *ſuiv.*
PHRASES muſicales, 35 & *ſuiv.*
PITHAGORE. Son comma, 11, 129 & 130.
PROGRESSIONS. 114 & *ſuiv.*

Q

QUART DE TON enharmonique, 11, 13, 178, 179.
QUARTE. Sa pratique, 240, 241, 277, 279, 280, 285.
QUARTE ET QUINTE. Accord de quarte & quinte, 202, 203.
QUATRE. Piéces à quatre & à plus de parties. Leurs régles, 282 & *ſuiv.*
QUATUOR, 292, 293.
QUINQUE, 292, 293.
QUINTE. Sa pratique, 239, 240, 280, 281, 285.
QUINTE SUPERFLUE, 199. Sa pratique, 253, 254, 255.

R

RAPPORTS des intervalles muſicaux, 9 & *ſuiv.* 99 & *ſuiv* 124, 125.
RENVERSEMENT des accords, 77, 78, 79.
REPLIQUE d'une fugue, 311 & *ſuiv.*
REPOS en muſique, 35 & *ſuiv.*

S

SECONDE Sa pratique, 249, 250, 251, 252, 257, 258, 286, 287 Diviſion de la ſeconde en majeure & mineure, 59, 60.
SECONDE SUPERFLUE, 60. Sa pratique, 255, 256.
SENSIBLE. Note ſenſible employée dans la B. F. 96. Sa marche, 244, 245, 246.
SEPTIÉME. Comment ſe forme ſon accord complet. Cet accord eſt le premier des accords diſſonans & celui dont viennent tous les autres, 87. Sa pratique, 93, 94, 242, 243, 257, 258, 286, 287. Trois eſpéces

d'accords complets de ſeptiéme, 196, 197, 198.
Septiéme superflue, 199, 200. Accord de ſeptiéme ſuperflue avec la ſixte mineure, 199, 200, 210.
Septiéme diminuée. Origine de ſon accord, 96. Sa pratique, 255, 256.
Sixte. Ses deux eſpéces, 61. Sa pratique, 241, 242, 277, 278, 279, 289.
Sixte. superflue, ou italienne, 227, 228.
Son. Sa nature. D'où vient la hauteur d'un ſon, d'où vient ſa force, 65, 66. Sons harmoniques, 64 & *ſuiv.*
Soudominante, 15. Son accord, 88, 89. Double emploi de ſa diſſonance, 90, 91.
Substitution. Accords par ſubſtitution, 96, 210, 211, 212.
Sudominante, 15. Elle eſt tantôt plus haut & tantôt plus bas dans les tons mineurs, 19, 20.
Sujet d'une fugue. Ses regles, 310 & *ſuiv.*
Supposition. Accords par ſuppoſition, 199 & *ſuiv.*
Suspension. Accords par ſuſpenſion, 200 & *ſuiv.* Comment on peut diſcerner quand les accords de neuviéme & de onziéme ſont pratiqués par ſuſpenſion, 202. Un accord conſonant peut être pratiqué par ſuſpenſion & altérer l'harmonie, 205, 206. On ſe diſpenſe quelquefois de ſauver les diſſonances par ſuſpenſion, 256, 257.
Sutonique, 15.

T

Tempérament en muſique, ce que c'eſt. Son défaut & ſa néceſſité, 126, 127. Il n'eſt pas le même ſur tous les inſtrumens, 128. Tempérament du clavecin, 128 & *ſuiv.* Comment la voix s'ajuſte au tempérament des inſtrumens, 135, 136.
Tems des meſures diſtingués en bons & mauvais, 257.
Tétracordes conjoints & tétracordes disjoints, 84, 85, 86.
Tierce, 16, Ses deux eſpéces, 17. Sa pratique, 241 à 242, 277, 278, 279.
Ton. Différentes ſignifications de ce mot, 8, 9. Ton pris pour intervalle. Sa définition & ſa diviſion en deux eſpéces, 9. Laquelle de ces deux eſpéces eſt formée par

l'union du demi-ton mineur avec le demi-ton majeur, 174, 175, 176.
Tonique. Note tonique, 14. Distances qui se doivent trouver entre la note tonique & les autres notes d'un mode, 15. Son accord, 88.
Trio. Ses régles, 278 & *suiv.* Ses différentes espéces, 281.
Triton formé par la note sensible. Sa pratique, 247, 248. Trois autres espéces de tritons. Leur pratique, 248, 249.

V

Unisson. Pratique de l'unisson, 237, 238, 283.
Viole. Basse de viole, 306.
Violon. Son étendue, 304, 305. Maniére de l'accorder, 127, 128.
Violoncelle, 306.
Voix. Les différentes espéces des voix & leur étendue, 301, 302, 303. Une voix juste ne chante pas toujours juste, 121, 122. Comment la voix s'ajuste au tempérament des instrumens. 135 & 136.

Fin de la Table des Matiéres.

ERRATA.

Pag. 80, *lig.* 25, à une de ses notes, *lis.* à certaines de ses notes. *Pag.* 91, *lig.* 28 Par ce moyen, *lis.* Par le moyen. *Pag.* 178, *lig.* 1, quoique trois ces, *lis.* quoique ces trois. *Pag.* 192 *lig.* 18. lui former, *lis.* lui faire former. *Pag.* 246, *lig.* 9 & 10, devenir, la quinte de la quinte, *retranchez ces mots,* de la quinte. *Pag.* 292 *lig* 21, il est souhaiter *lis.* il est à souhaiter. *Pag.* 303 *lig.* 15, ont celles., *lis.* ont celle.

APPROBATION.

J'Ai lû par ordre de Monseigneur le Vice-Chancelier, *L'EXPOSITION DE LA THEORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE*, seconde Édition, & il m'a paru qu'on devoit en permettre l'impression. A Paris, ce 3 Février 1764.

BARTHELEMY.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE: A nos Amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Notre amé le Sieur DE BETHIZY, Nous a fait exposer qu'il désireroit faire réimprimer & donner au Public un Livre de sa composition, qui a pour titre *Exposition de la Théorie & de la Pratique de la Musique*. S'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes de faire réimprimer ledit Livre autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le terme de dix années consécutives à compter du jour de la date des préſen-

tes : Faiſons défenſes à tous Imprimeurs, Libraires & autres perſonnes de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire de réimpreſſion étrangére dans aucun lieu de notre obéiſſance ; comme auſſi de réimprimer ou faire réimprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Livre, ni d'en faire aucun extrait, ſous quelque prétexte que ce puiſſe être, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit dudit Expoſant ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Expoſant ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts : A la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles ; que la réimpreſſion dudit Livre ſera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en bon papier & beaux caractéres, conformément à la feuille imprimée attachée pour modele ſous le contre-ſcel des Préſentes ; que l'Impetrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725 ; qu'avant de l'expoſer en vente, l'imprimé qui aura ſervi de copie à la réimpreſſion dudit Livre, ſera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le Sieur DE LAMOIGNON, & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un

dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU, le tout à peine de nullité des Préſentes; du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expoſant & ſes ayans cauſes, pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Préſentes, qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Livre, ſoit tenue pour duement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers Sécrétaires, foi ſoit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion & nonobſtant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraire. Car tel eſt notre plaiſir. DONNÉ à Paris, le quatorziéme jour du mois de Mars, l'an de grace mil ſept cens ſoixante-quatre, & de notre Regne le quarante-neuviéme. Par le Roi en ſon Conſeil.

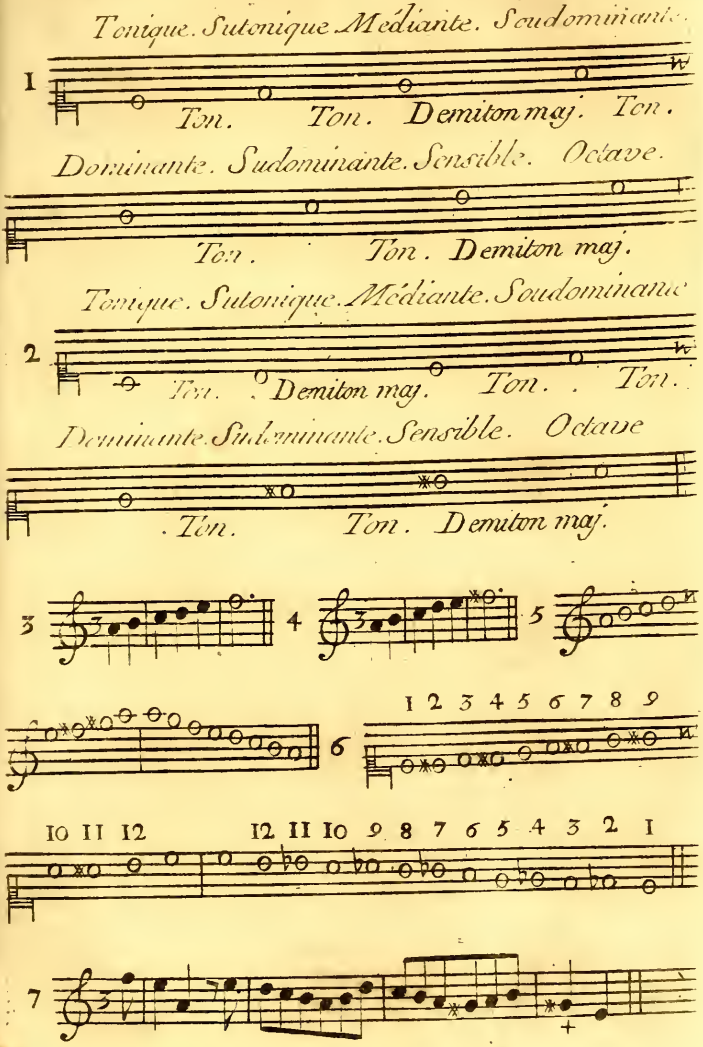
LE BEGUE.

Regiſtré ſur le Regiſtre XVI. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 147, fol. 91. conformément au Réglement de 1723, qui fait défenſes art. 41 à toutes perſonnes de quelques qualités & conditions qu'elles ſoient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter, faire afficher aucuns livres pour les vendre en leurs noms, ſoit qu'ils s'en diſent les Auteurs ou autrement, & à la charge de fournir à la

susdite Chambre, neuf Exemplaires prescrits par l'art. 108 du même Réglement. A Paris, ce 24 Mars 1764.

R. ESTIENNE, Adjoint.

PREMIERE PARTIE.



C *sol ut majeur.* G *re sol maj.* D *la re maj.*
A *mi la mineur.* E *si mi min.* B *fa si min.*

8

A *mi la maj.* E *si mi maj.* B *fa si maj.* F *ut fa* ♯ *maj.*
F *ut fa* ♯ *min.* C *sol ut* ♯ *mun.* G *re sol* ♯ *min.* D *la re* ♯ *min.*

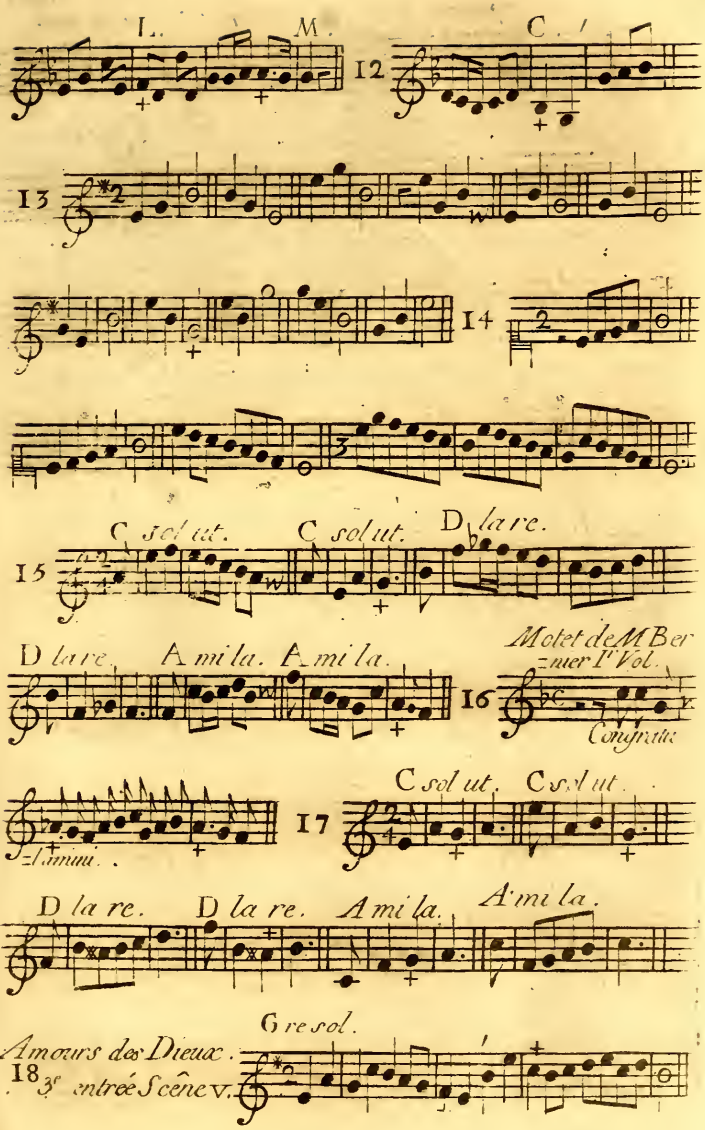
C *sol ut* ♯ *maj.* F *ut fa maj.* B *fa si* ♭ *maj.* E *si mi* ♭ *maj.*
A *mi la* ♯ *min.* D *la re min.* G *re sol min.* C *sol ut min.*

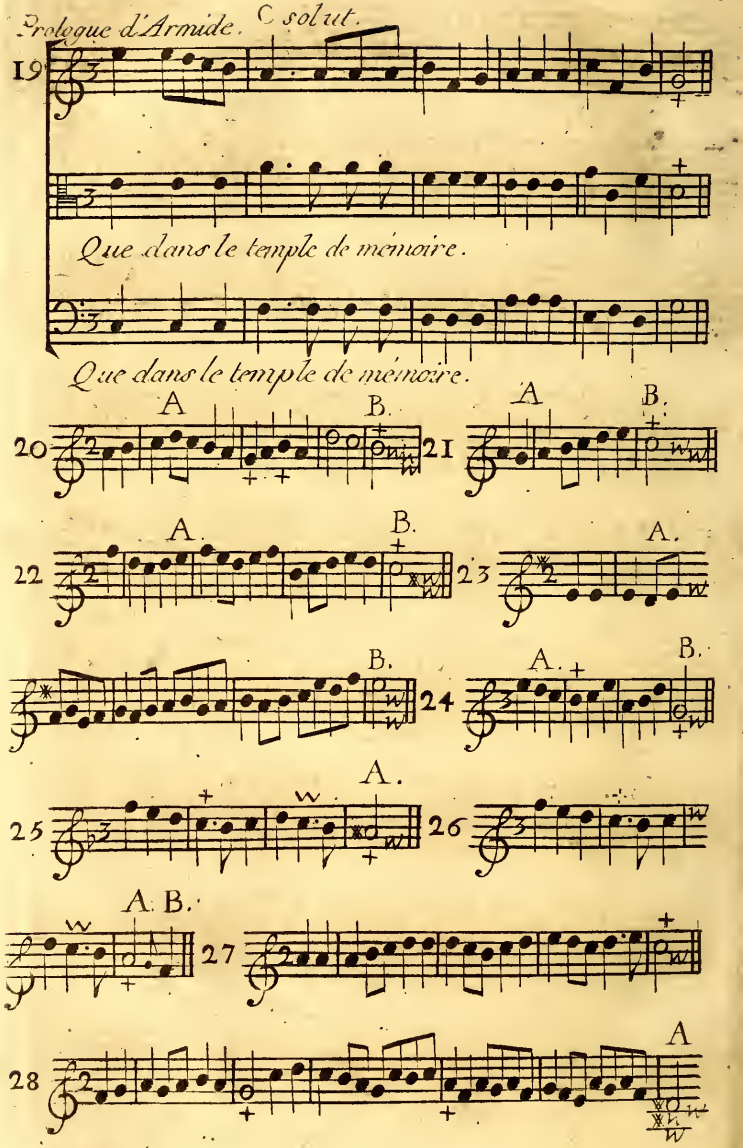
A *mi la* ♭ *maj.* D *la re* ♭ *maj.* G *re sol* ♭ *maj.* C *sol ut* ♭ *maj.*
F *ut fa min.* B *fa si* ♭ *min.* E *si mi* ♭ *min.* A *mi la* ♭ *min.*

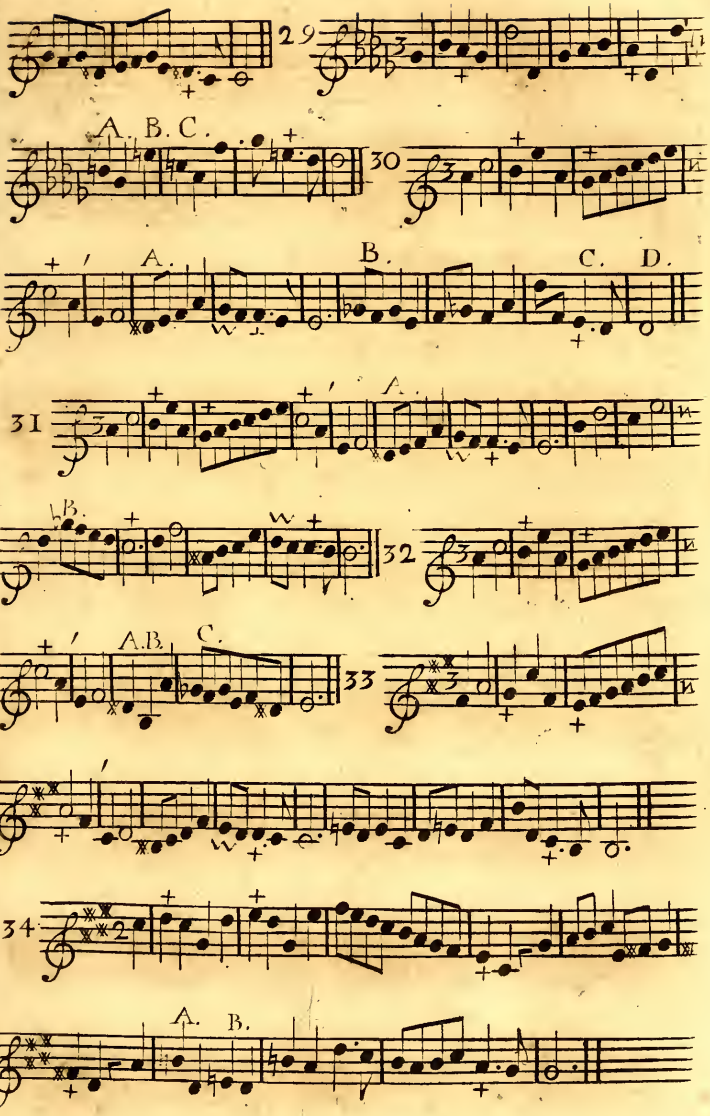
9 B *fa si min.*

10 B *fa si* ♭ *min.* ou.

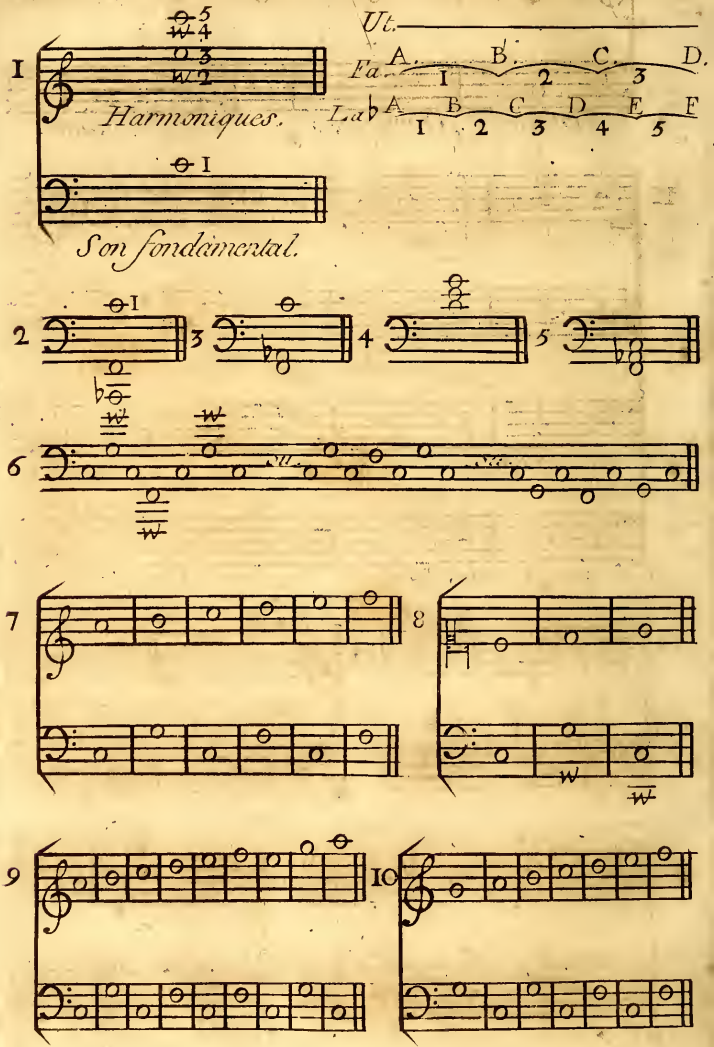
11 *Fêtes de l'Eté 3e entrée.*
Grave et pointé.

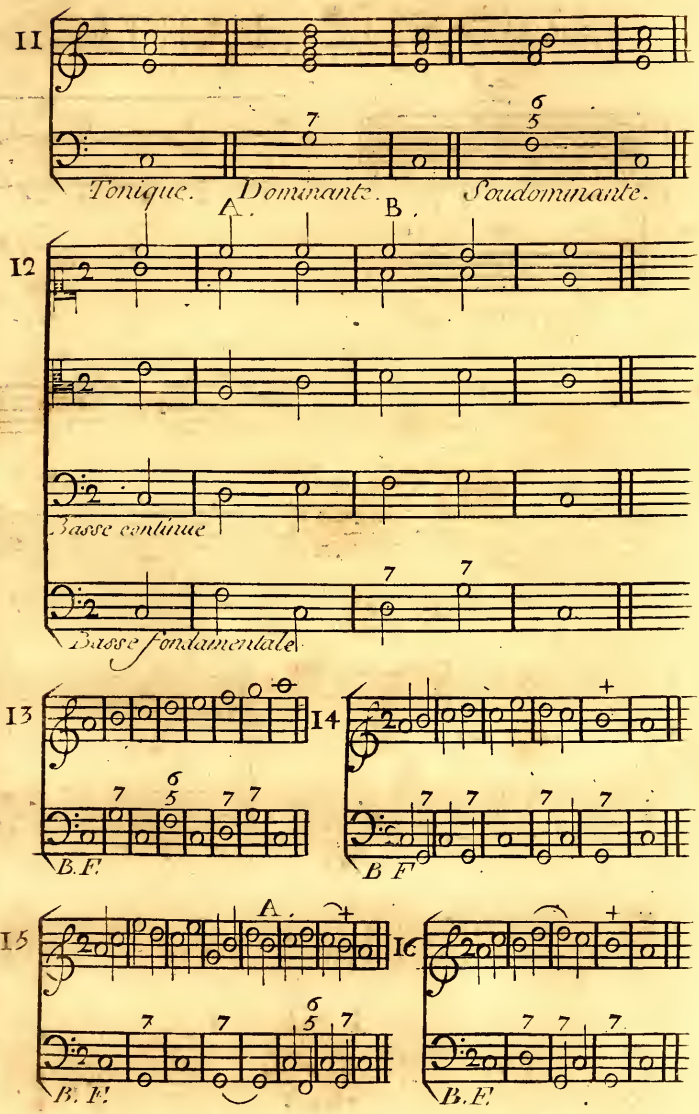

L.
M.
12
C.
13
14
C sol ut.
C sol ut.
D la re.
15
D la re.
A mi la.
A mi la.
Motet de M Ber
nier 1 Vol.
16
Congnate
C sol ut.
C sol ut.
17
D la re.
D la re.
A mi la.
A mi la.
Amours des Dieux.
18 3e entrée Scêne V.
G re sol.

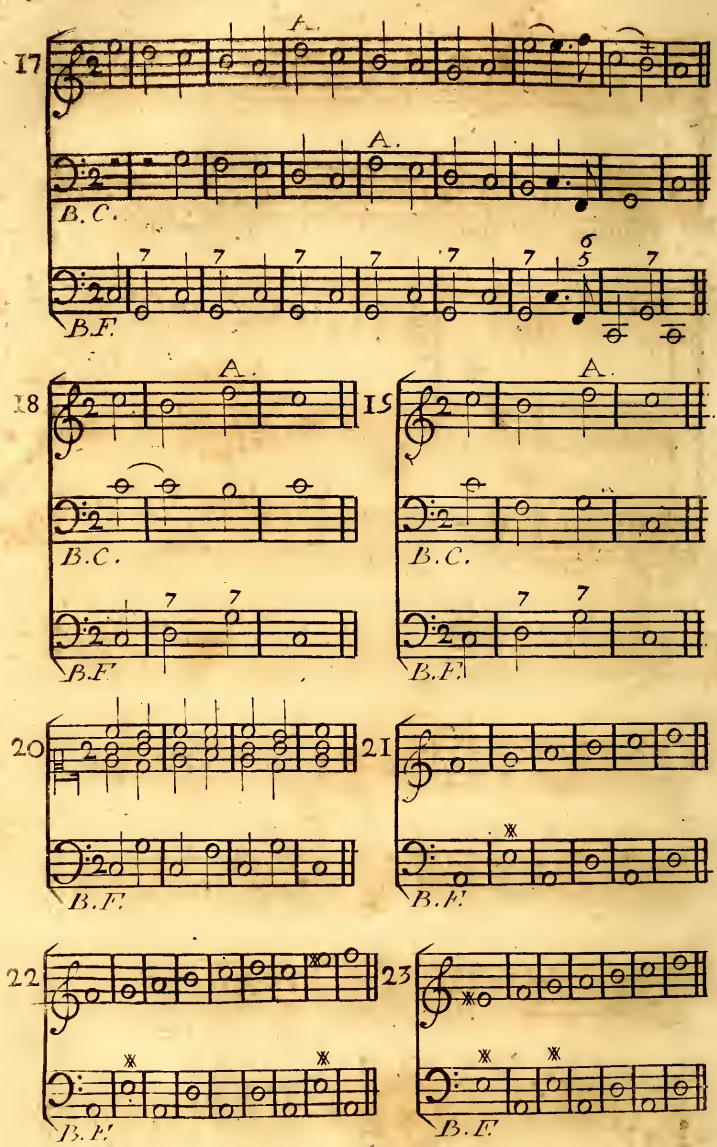

Prologue d'Armide. C sol ut.
19
Que dans le temple de mémoire.
Que dans le temple de mémoire.
A
B.
20
21
22
23
24
25
26
27
28

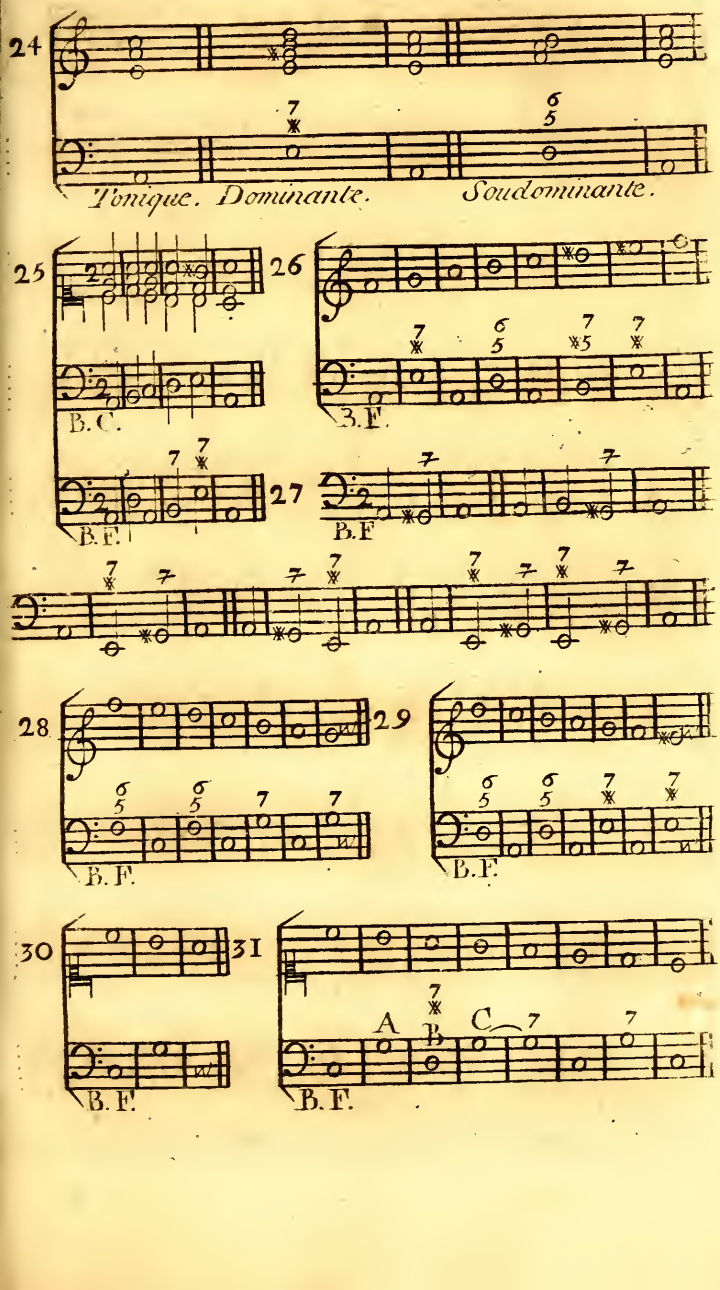

29
A. B. C.
30
A.
B.
C. D.
31
A.
B.
32
A.B.
C.
33
34
A. B.

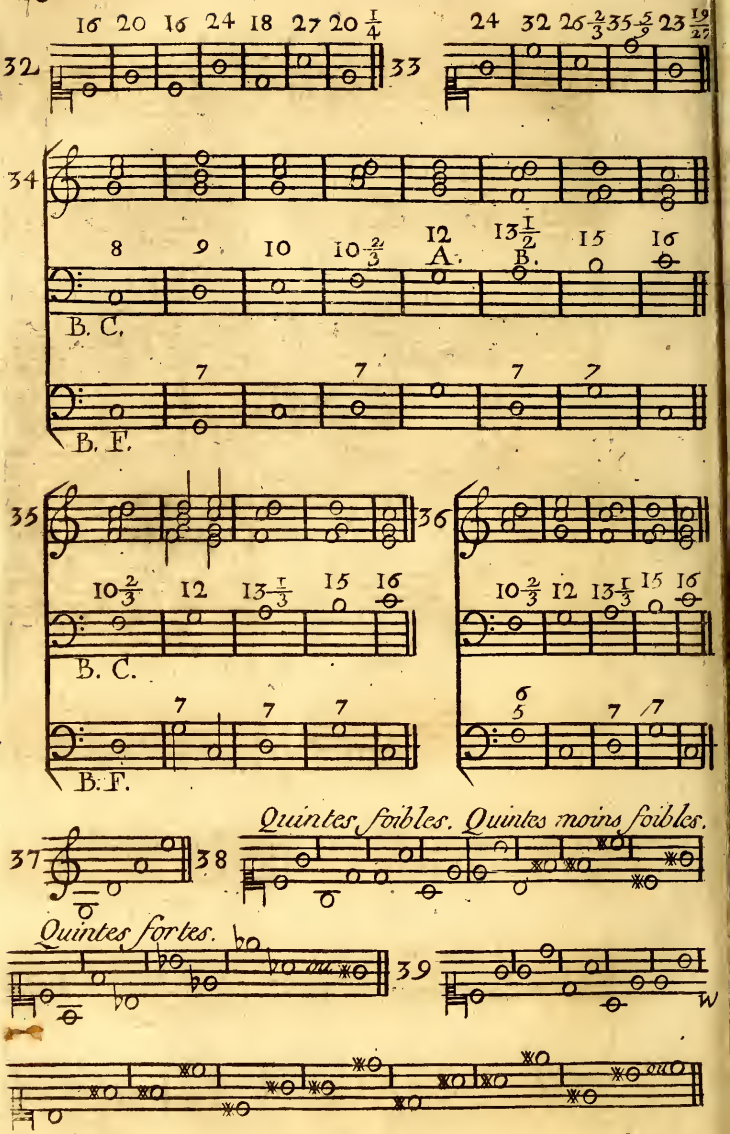
SECONDE PARTIE.

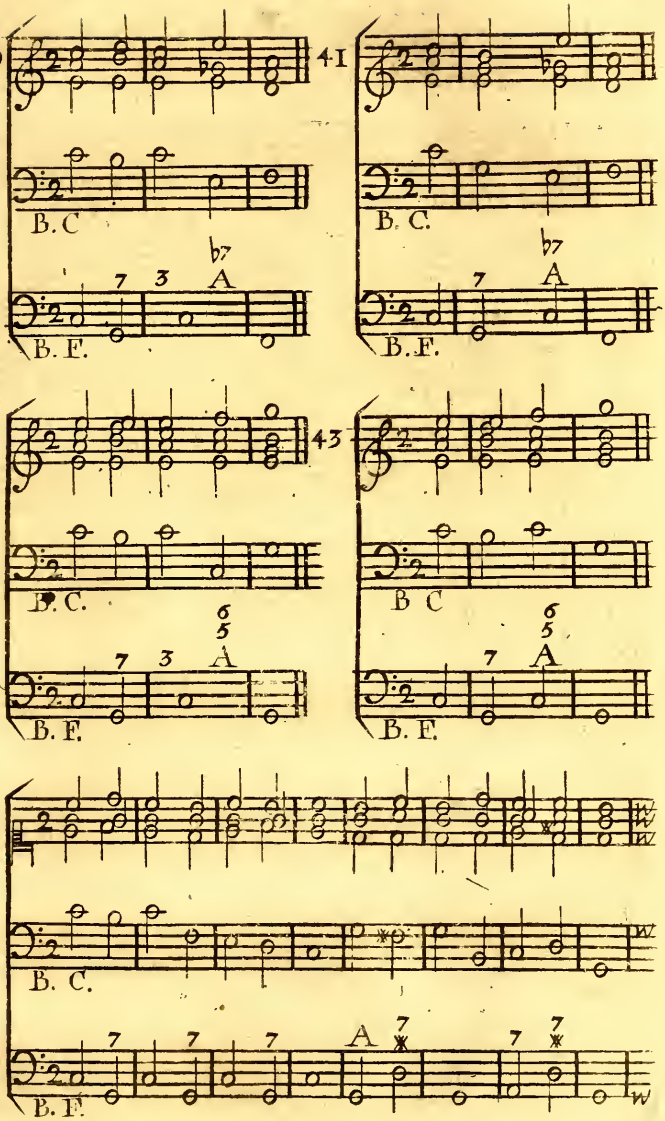


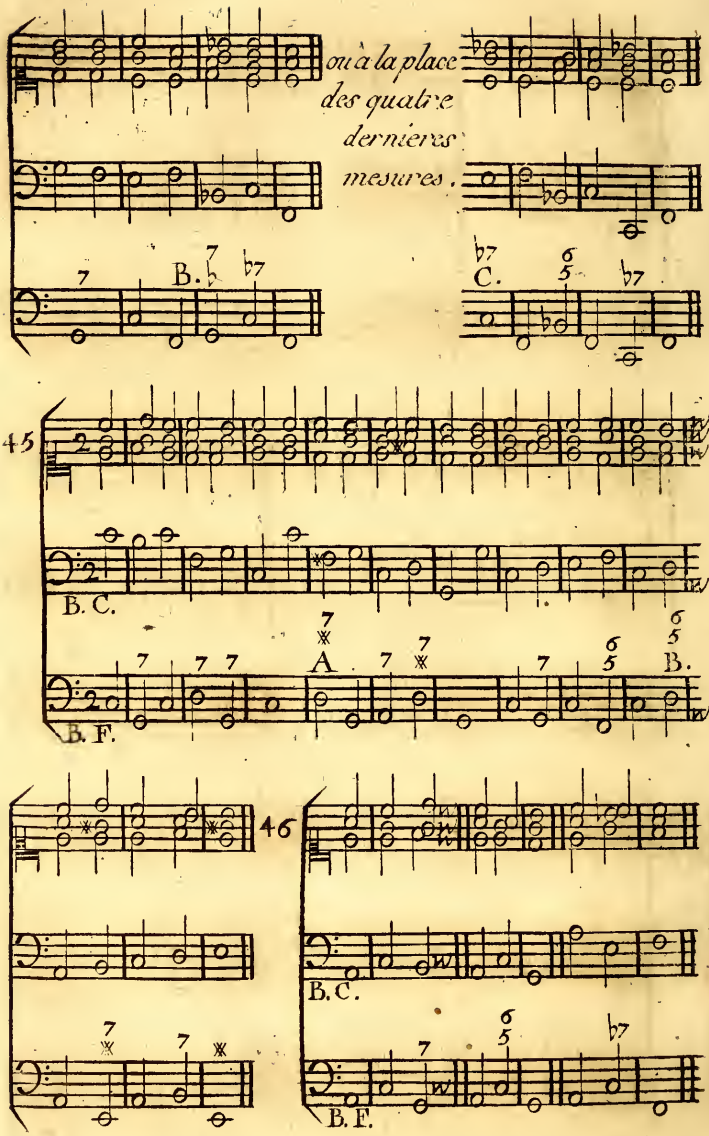

11
Tonique.
Dominante.
Soudominante.
12
A.
B.
Basse continue
Basse fondamentale
13
B.F.
14
B.F.
15
A.
B.F.
16
B.F.

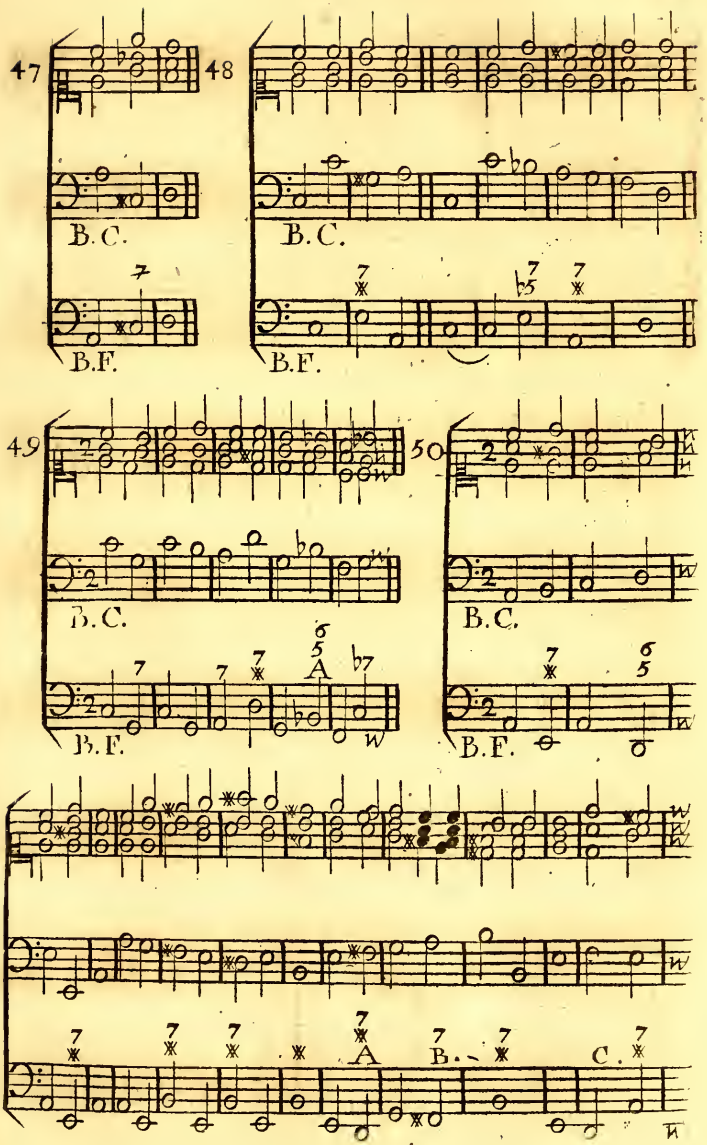

17
B.C.
B.F.
18
B.C.
B.F.
19
B.C.
B.F.
20
B.F.
21
B.F.
22
B.F.
23
B.F.

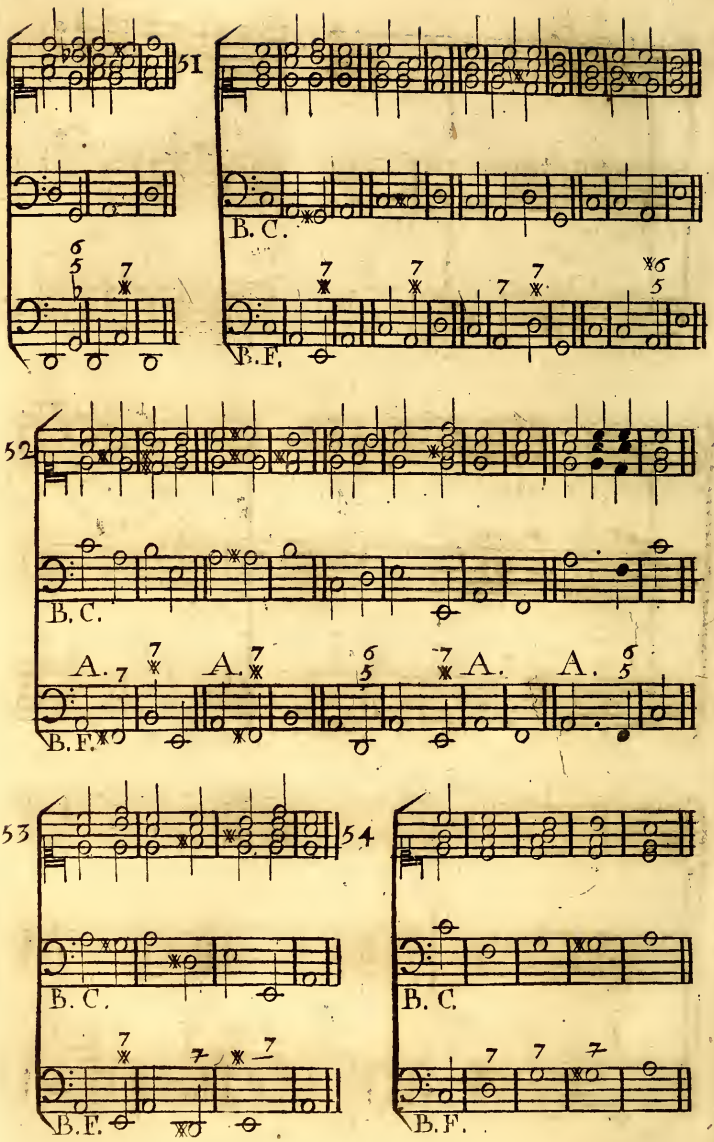

24
Tonique. Dominante. Soudominante.
25
B. C.
B. F.
26
B. F.
27
B. F.
28
B. F.
29
B. F.
30
B. F.
31
A B C
B. F.

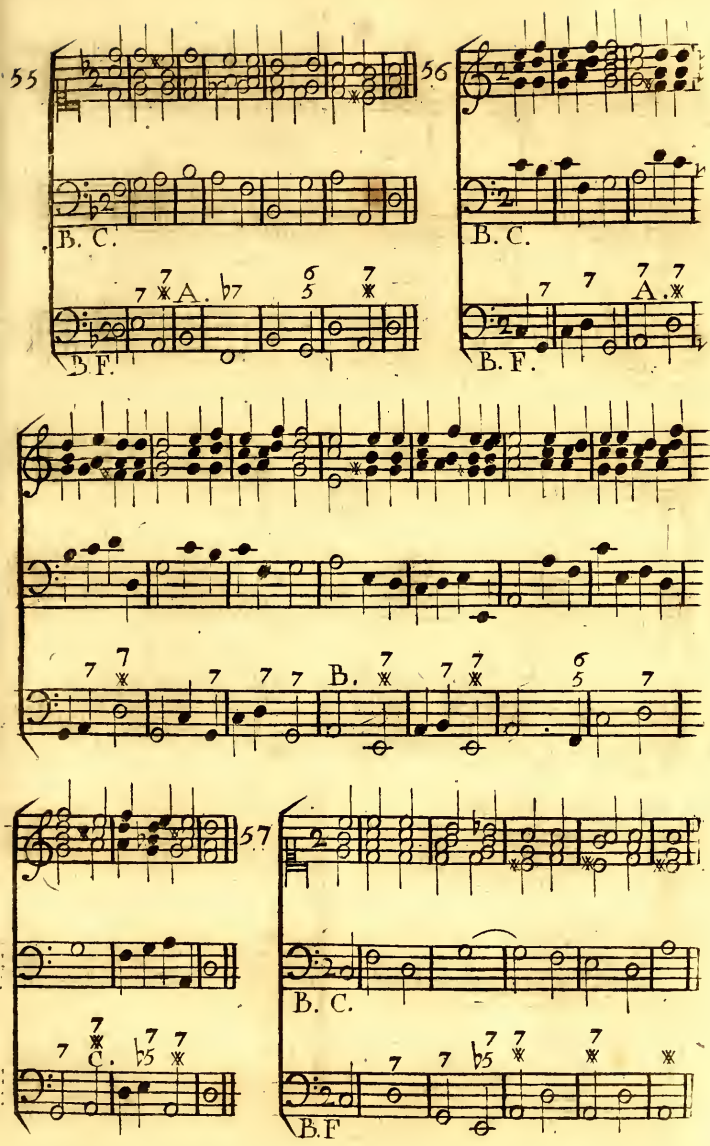

16 20 16 24 18 27 20 1/4
32
33
24 32 26 2/3 35 5/9 23 19/27
34
8 9 10 10 2/3 12 13 1/2 15 16
A.
B.
B. C.
7 7 7 7
B. F.
35
36
10 2/3 12 13 1/3 15 16
B. C.
7 7 7
B. F.
10 2/3 12 13 1/3 15 16
6 5
7 7
Quintes foibles. Quintes moins foibles.
37
38
Quintes fortes.
39

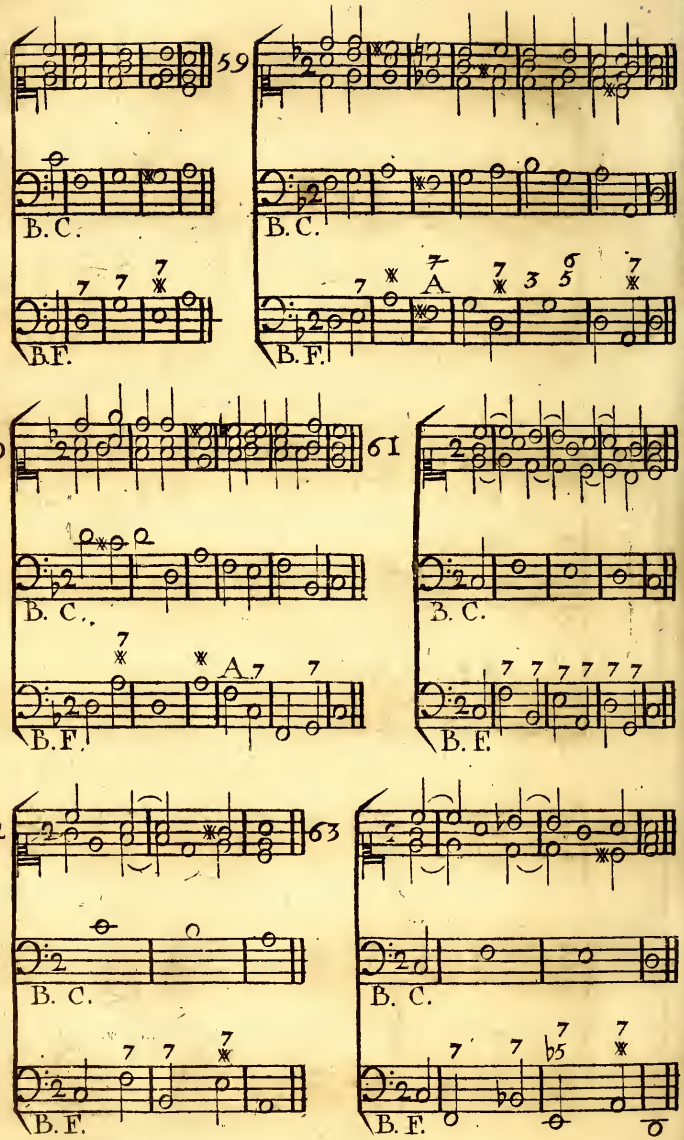

40
B. C
7 3 ♭7 A
B. F.
41
B. C.
7 ♭7 A
B. F.
42
B. C.
7 3 6 5 A
B. F.
43
B C
7 6 5 A
B. F.
44
B. C.
7 7 7 A 7 7 7
B. F.

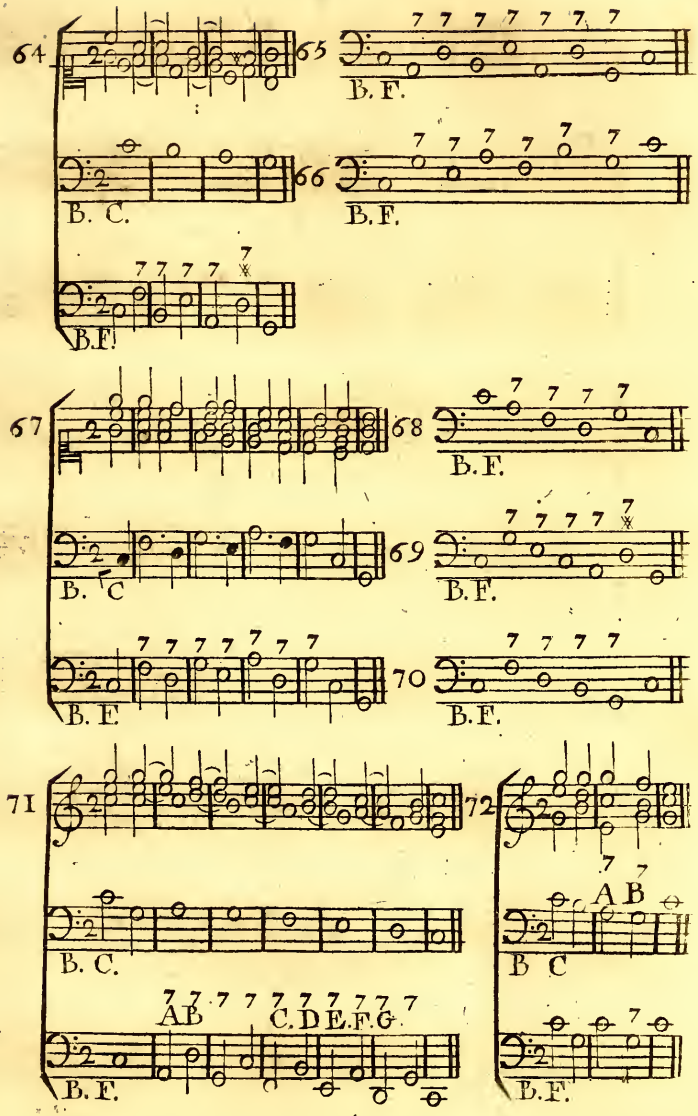

ou à la place
des quatre
derniers
mesures.
B.
C.
45
B. C.
A
B.
B. F.
46
B. C.
B. F.

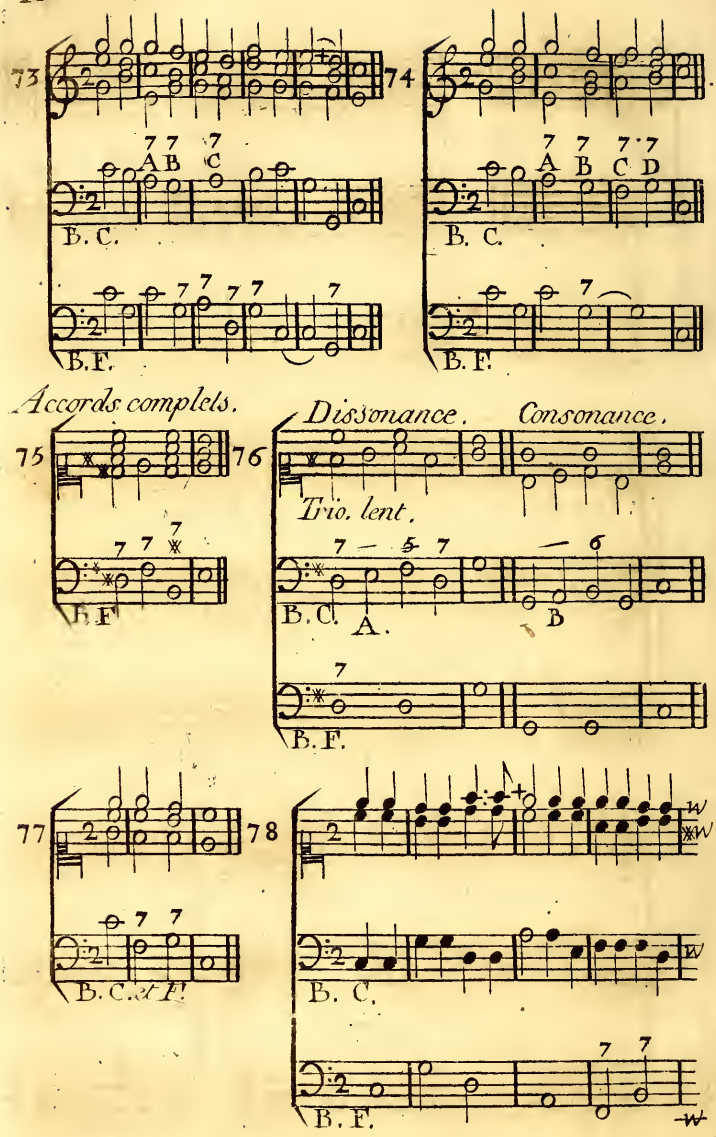

47
48
B.C.
B.F.
49
50
A
B.
C.

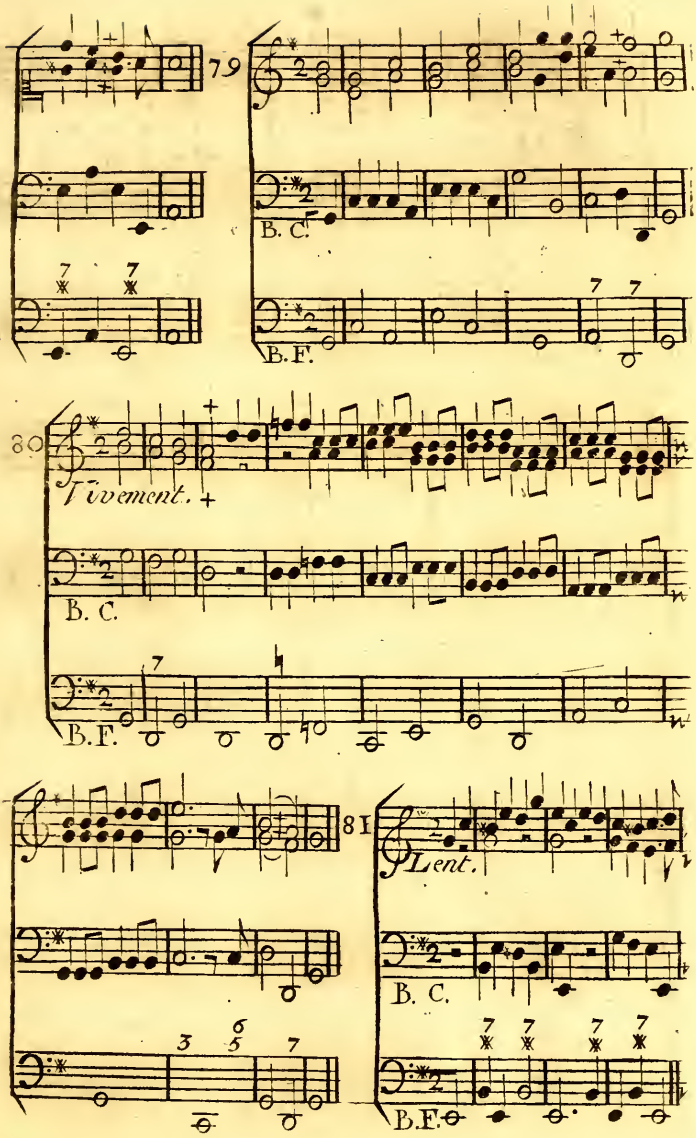

51
B. C.
B. F.
52
B. C.
A. A. A. A.
B. F.
53
B. C.
B. F.
54
B. C.
B. F.

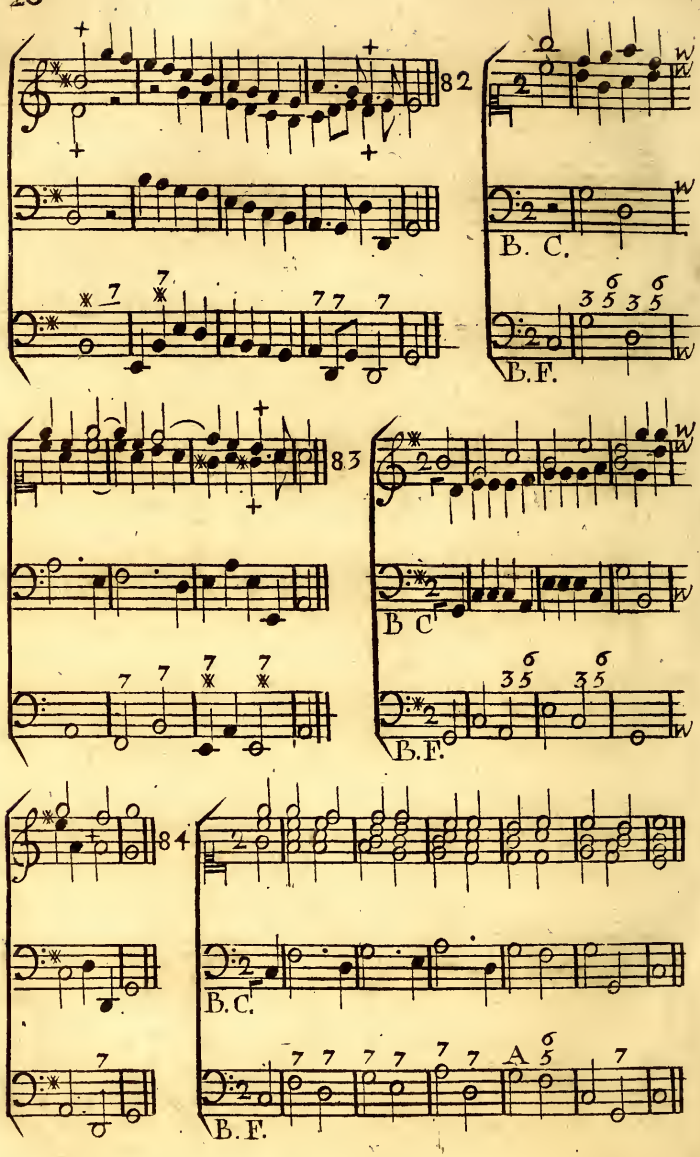

55
56
B. C.
B. C.
B. F.
B. F.
B.
B. C.
C.
B. F

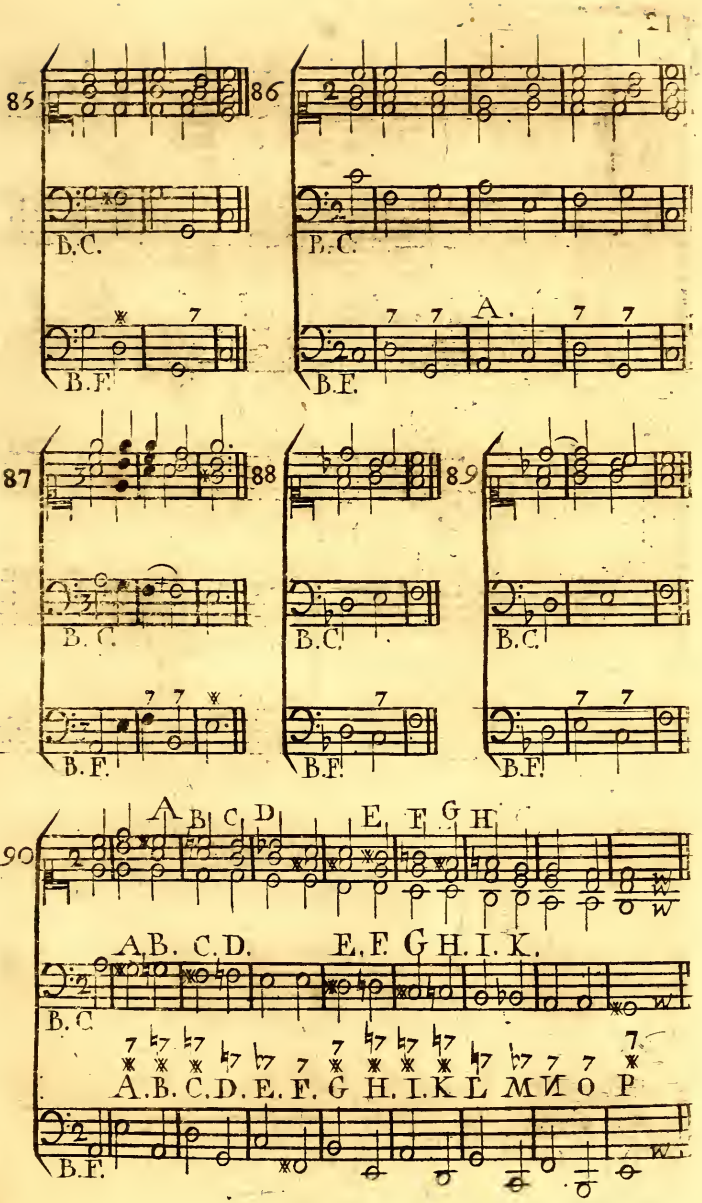

58
B. C.
B. F.
59
B. C.
B. F.
A
60
B. C.
B. F.
A
61
B. C.
B. F.
62
B. C.
B. F.
63
B. C.
B. F.

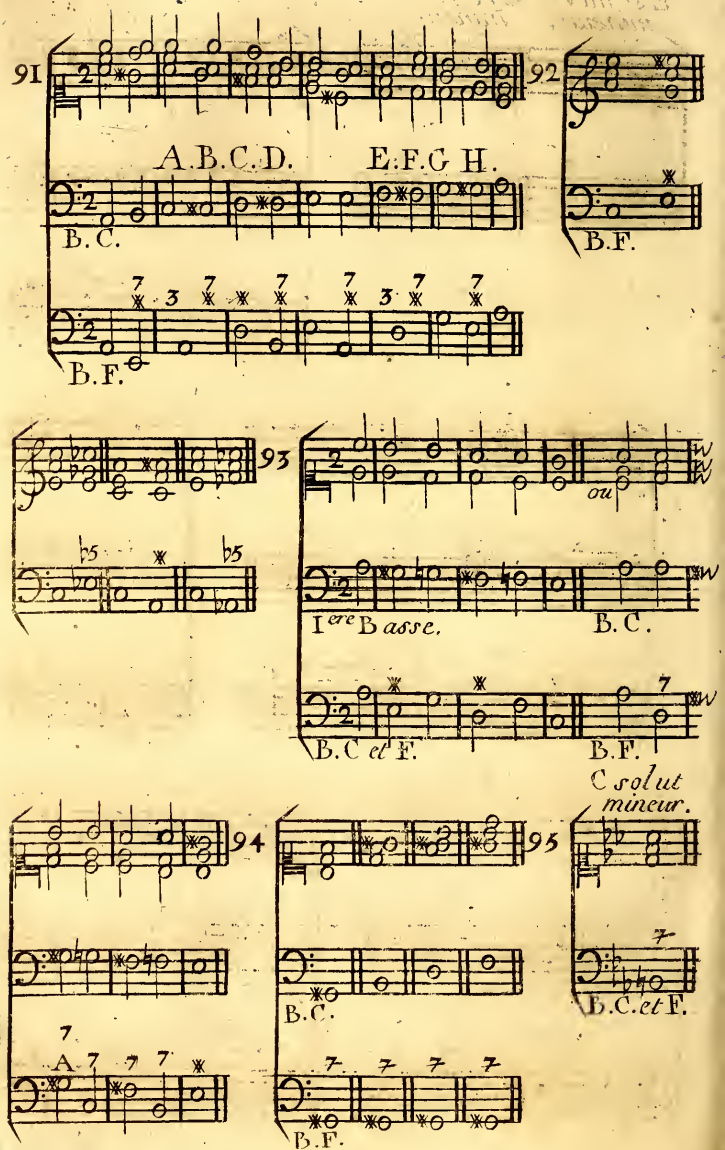

64
65
B. F.
B. C.
66
B. F.
B. F.
67
68
B. F.
B. C
69
B. F.
B. E.
70
B. F.
71
72
B. C.
A B
C. D E. F. G
B. F.
A B
B C
B. F.

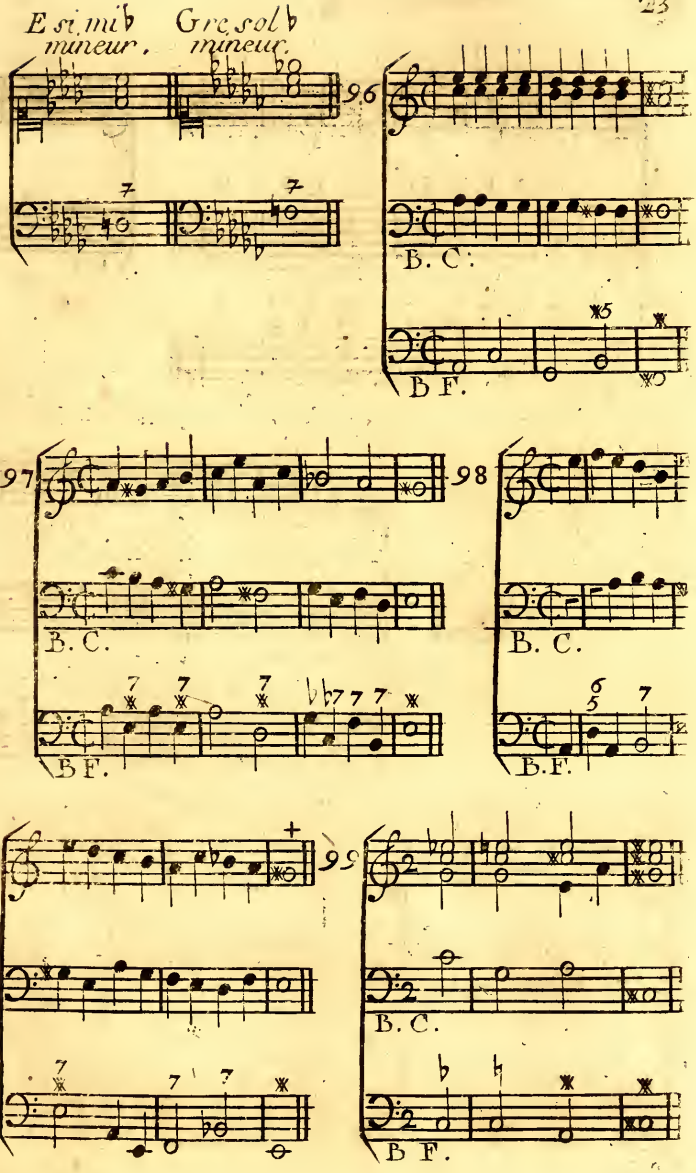

73
74
A B C
A B C D
B. C.
B. C.
B. F.
B. F.
Accords complets.
Dissonance.
Consonance.
75
76
Trio. lent.
B. F
B. C.
A.
B
B. F.
77
78
B. C. & F.
B. C.
B. F.

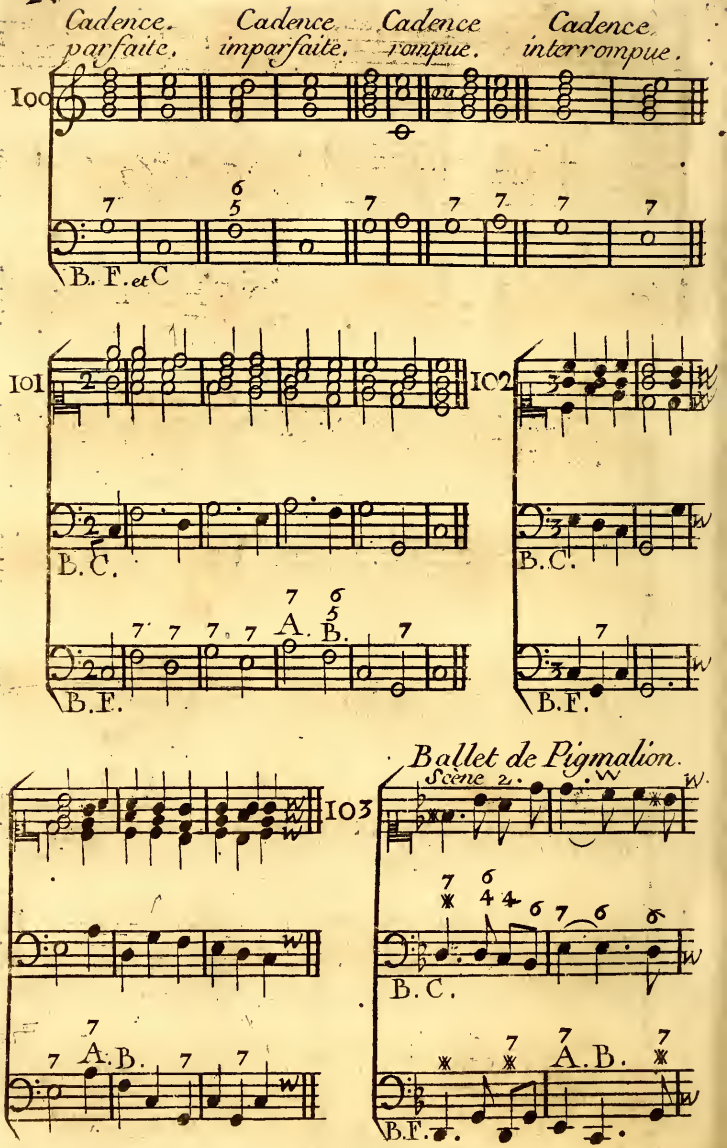

79
B. C.
B. F.
80
Vivement.
B. C.
B. F.
81
Lent.
B. C.
B. F.

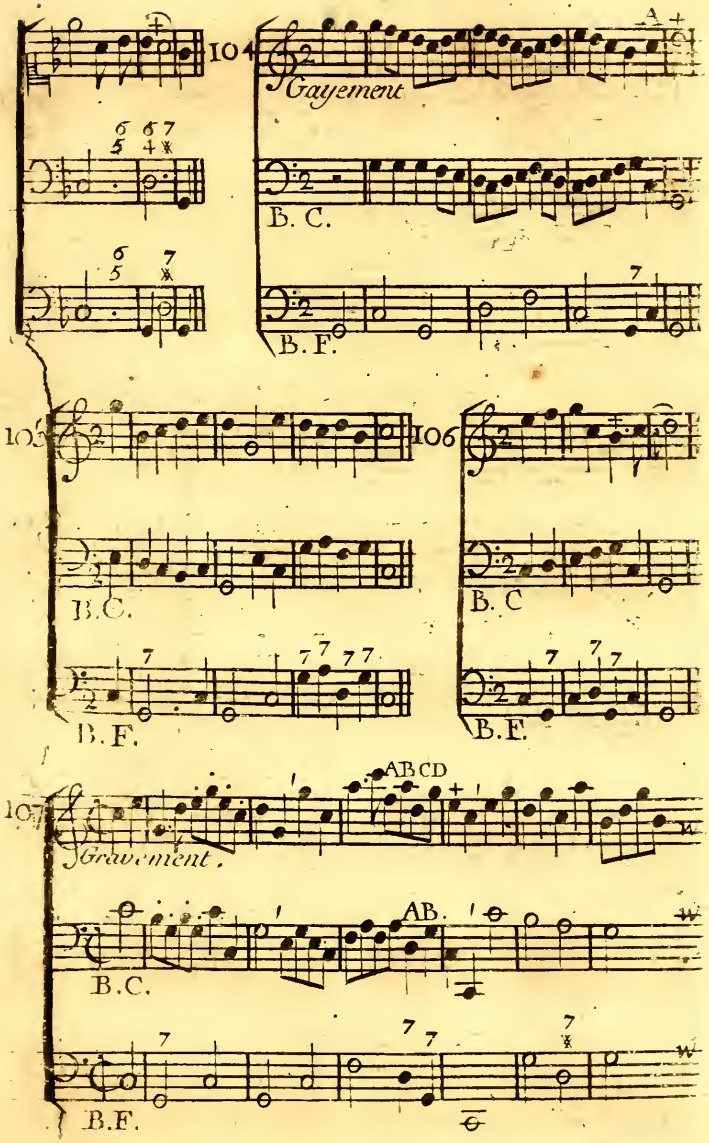

82
B. C.
B. F.
83
B C
B. F.
84
B. C.
B. F.

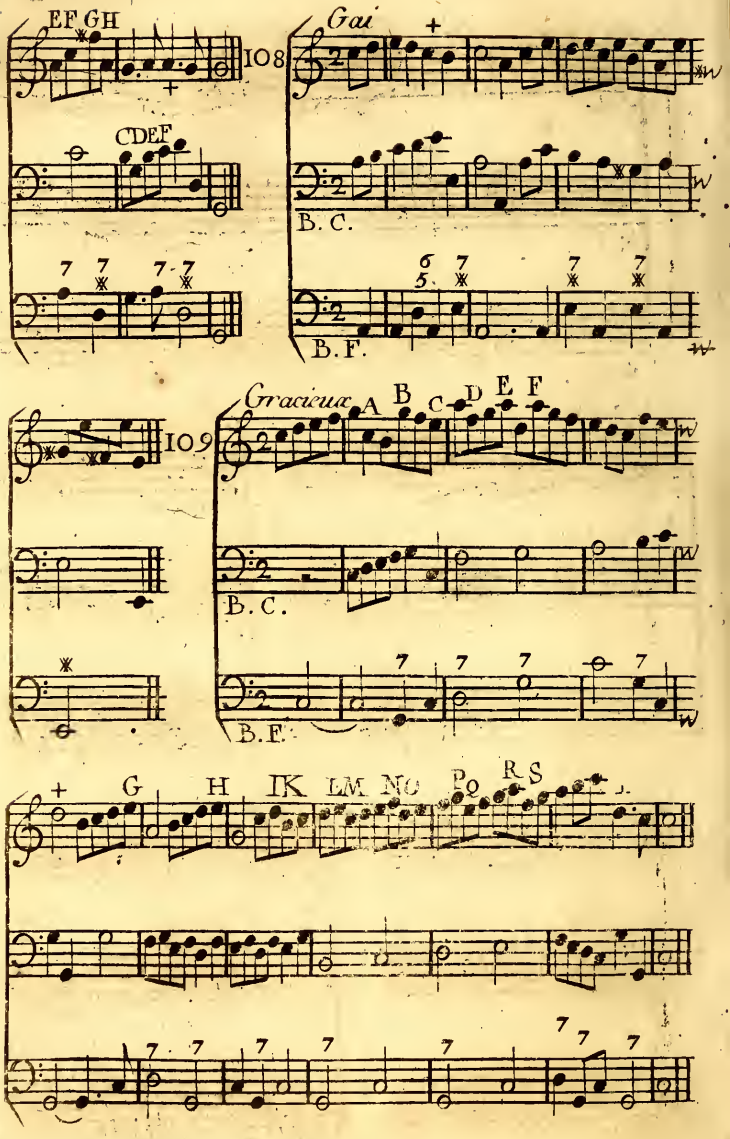

85
86
B.C.
B.C.
B.F.
B.F.
A.
87
88
89
B.C.
B.C.
B.C.
B.F.
B.F.
B.F.
90
A. B. C. D. E. F. G. H.
A. B. C. D. E. F. G H. I. K.
B.C.
A. B. C. D. E. F. G H. I. K L M N O P
B.F.

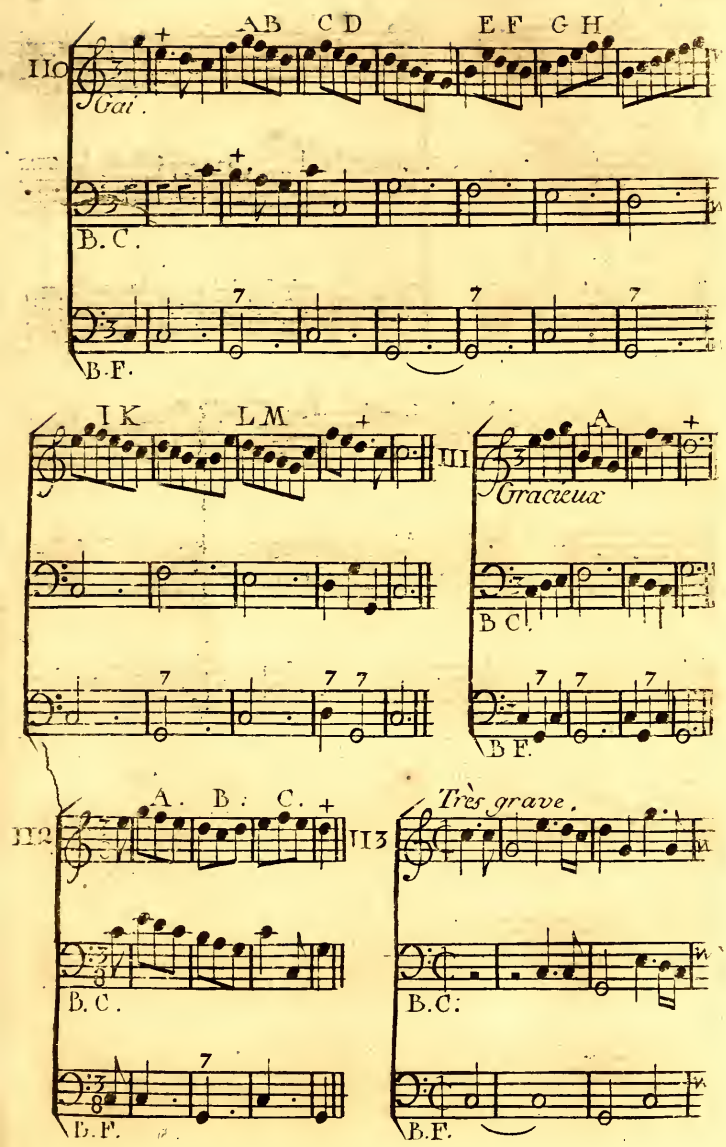

91
92
A.B.C.D. E.F.G H.
B.C.
B.F.
B.F.
93
ou
Ier e Basse.
B.C.
B.C et F.
B.F.
C sol ut
mineur.
94
95
A.
B.C.
B.C.et F.
B.F.

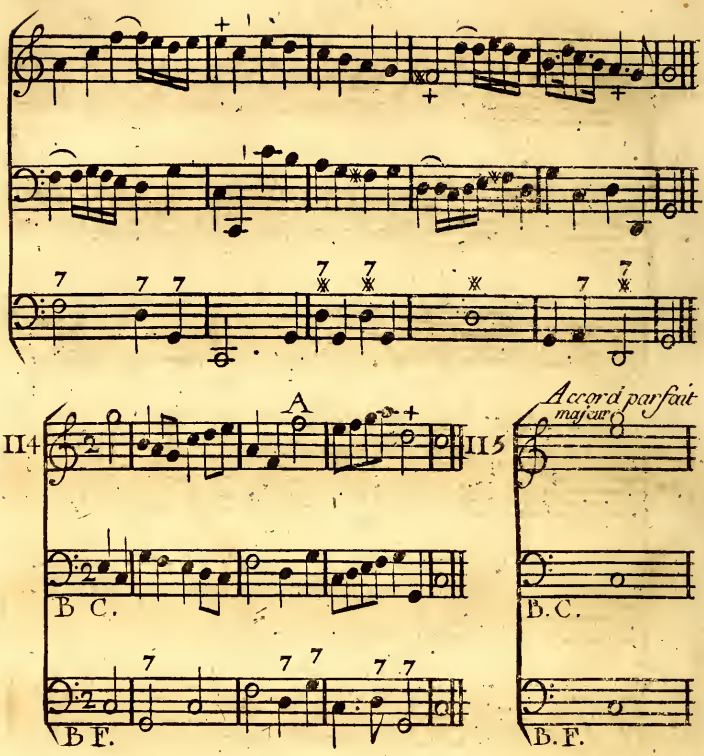

Esi mi♭ mineur.
Gre sol♭ mineur.
96
B. C.
B F.
97
B. C.
B F.
98
B. C.
B.F.
99
B. C.
B F.


Cadence parfaite.
Cadence imparfaite.
Cadence rompue.
Cadence interrompue.
100
B. F. et C
101
B. C.
B. F.
A. B.
102
B. C.
B. F.
103
Ballet de Pigmalion.
Scène 2.
B. C.
B. F.
A. B.

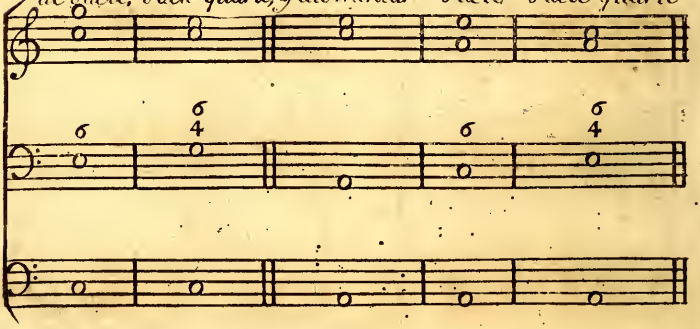

104
Gayement
A
B. C.
B. F.
105
B. C.
B. F.
106
B. C
B. F.
107
Gravement.
AB CD
AB
B.C.
B.F.


EF GH
108
CDEF
Gai
B. C.
B. F.
109
Gracieuæ A B C D E F
B. C.
B. F.
G H IK LM NO PQ RS


110
A B C D
E F G H
Gai.
B. C.
B. F.
I K
L M
111
A
Gracieux
B C.
B F.
112
A. B. C.
B. C.
B. F.
113
Très grave.
B.C.
B.F.



Accord de sixte, Accord de sixte quarte, Accord par fait mineur, Accord de sixte, Accord de sixte quarte



116 *Accord de de fausse de sixte septieme, quinte, sensible de triton,* *Mêmes accords que les precedens*

BC.

BF

117 *Accord de de grande sixte de petite de septieme, ou de sixte quinte sixte, seconde*

BC

BF

Accords nommés comme les precedens

118

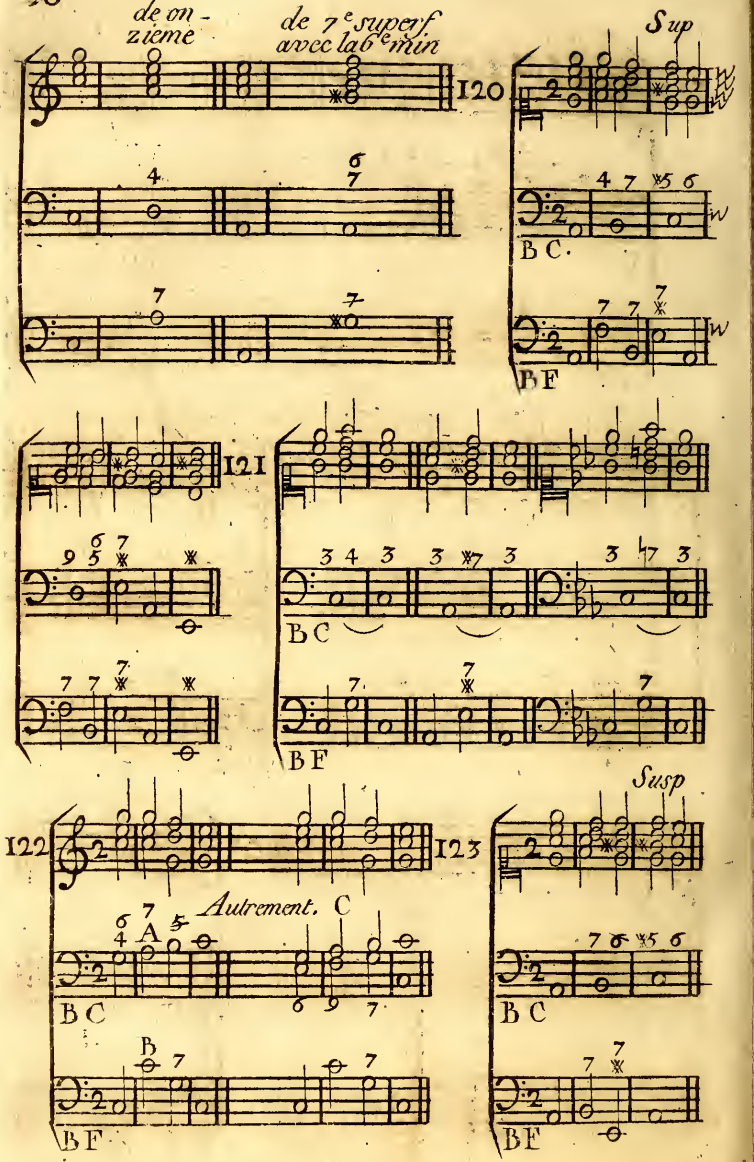
BC

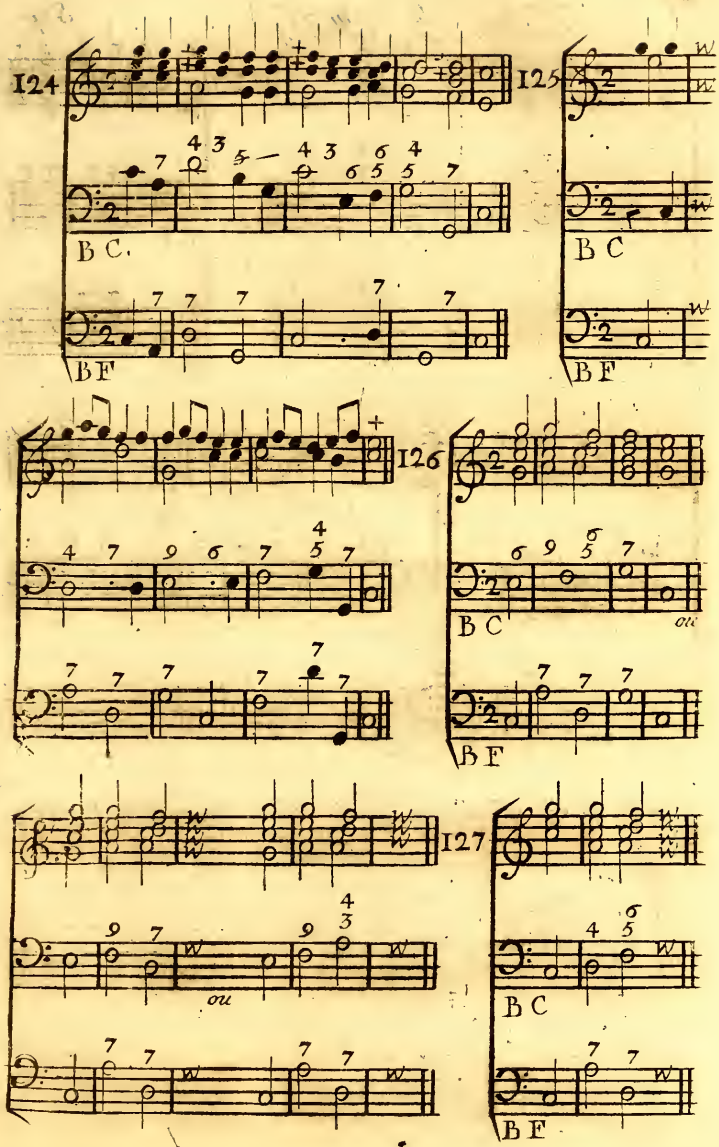
BF

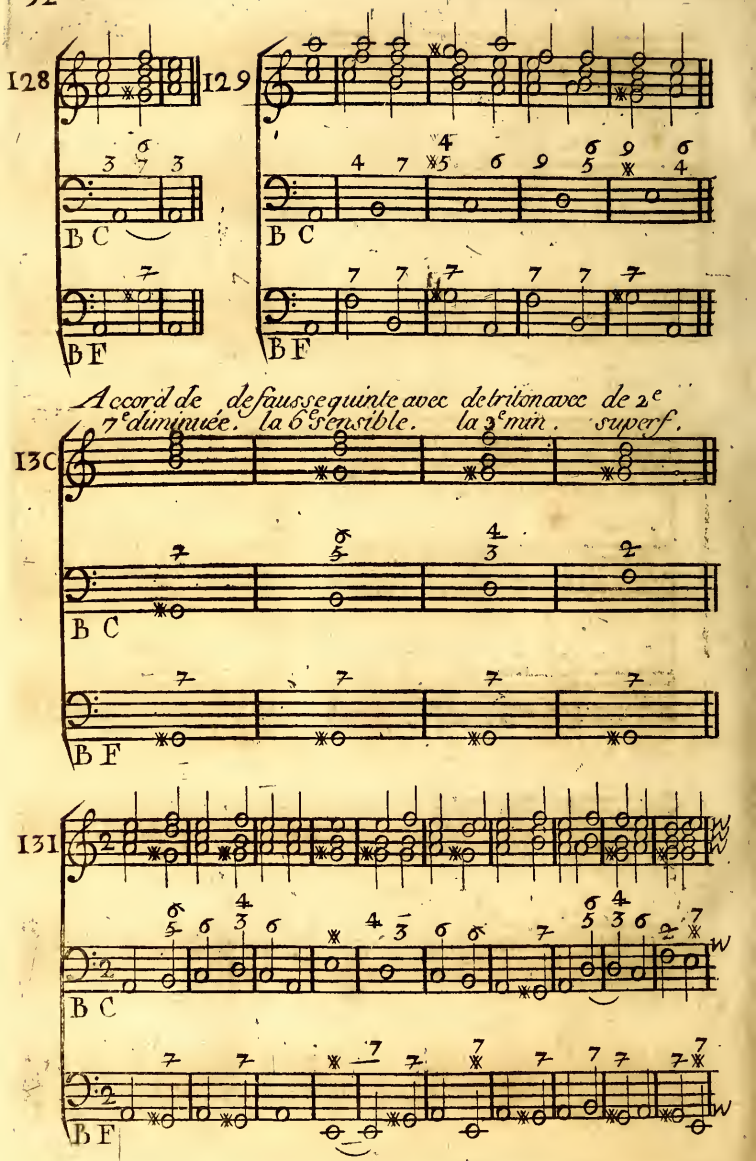
119 *Accord de neuvieme*

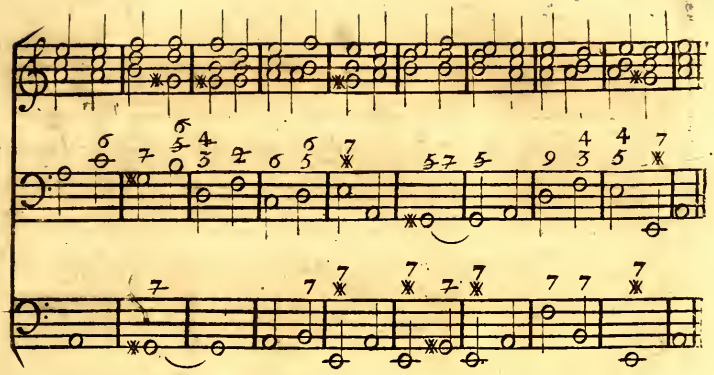
BC

BF

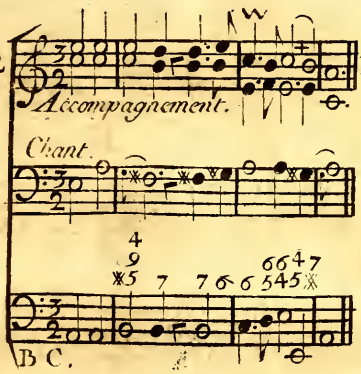

de on-zieme
de 7e superf avec la 6e min
120
Sup
BC
BF
121
BC
BF
122
Autrement. C
A
BC
B
BF
123
Susp
BC
BF


124
B C.
B F
125
B C
B F
126
B C
ou
B F
127
ou
B C
B F

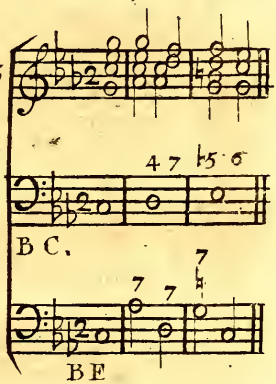

128
129
B C
B F
Accord de 7e diminuée.
de fausse quinte avec de tritonavec la 6e sensible.
de 2e la 3e min.
superf.
130
131



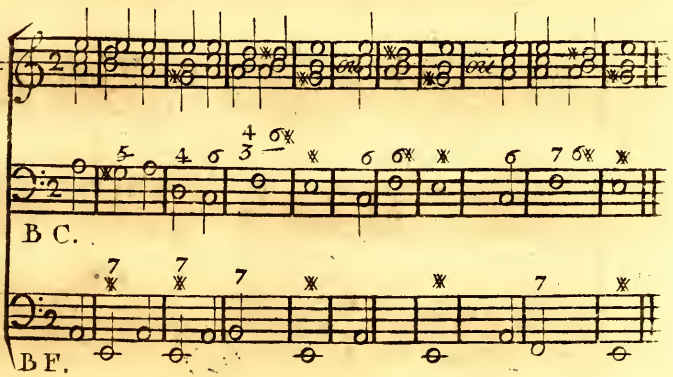
132

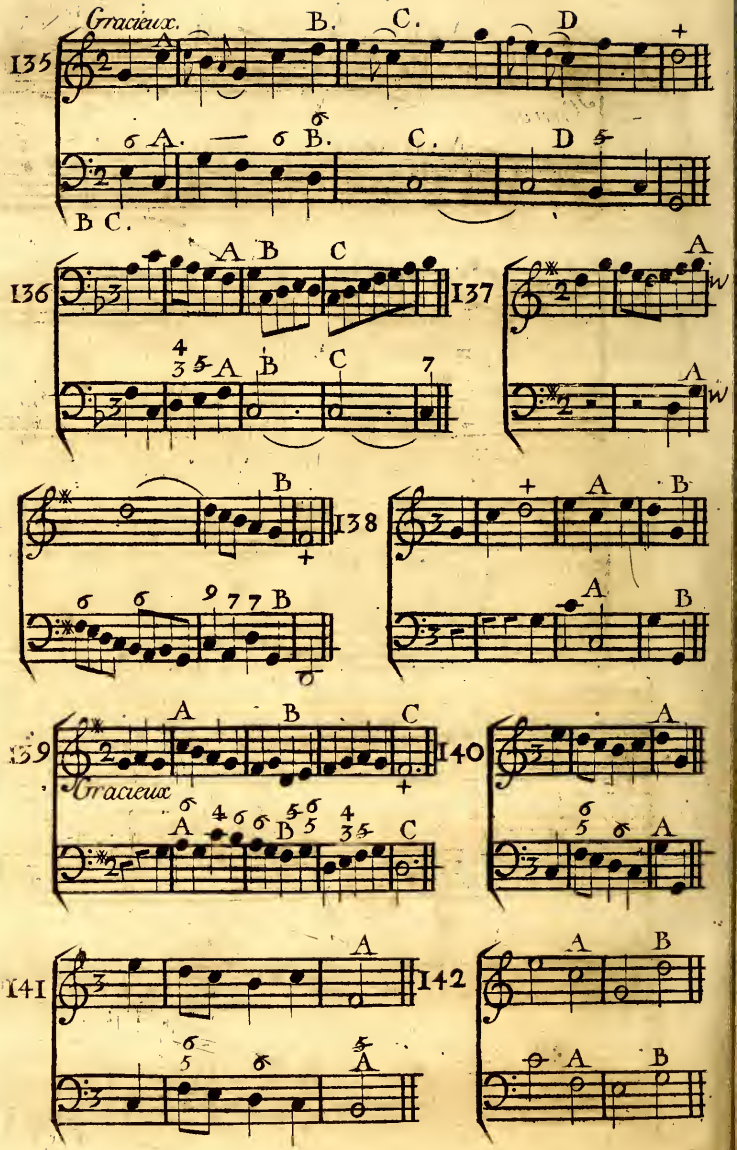


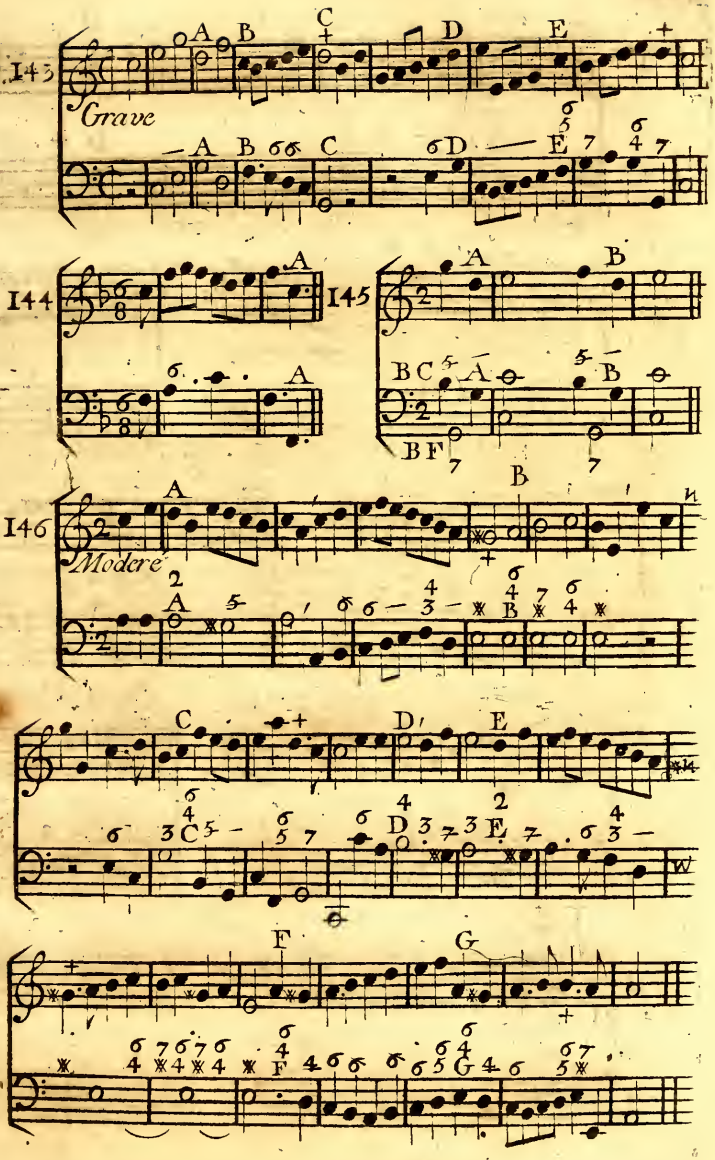
133

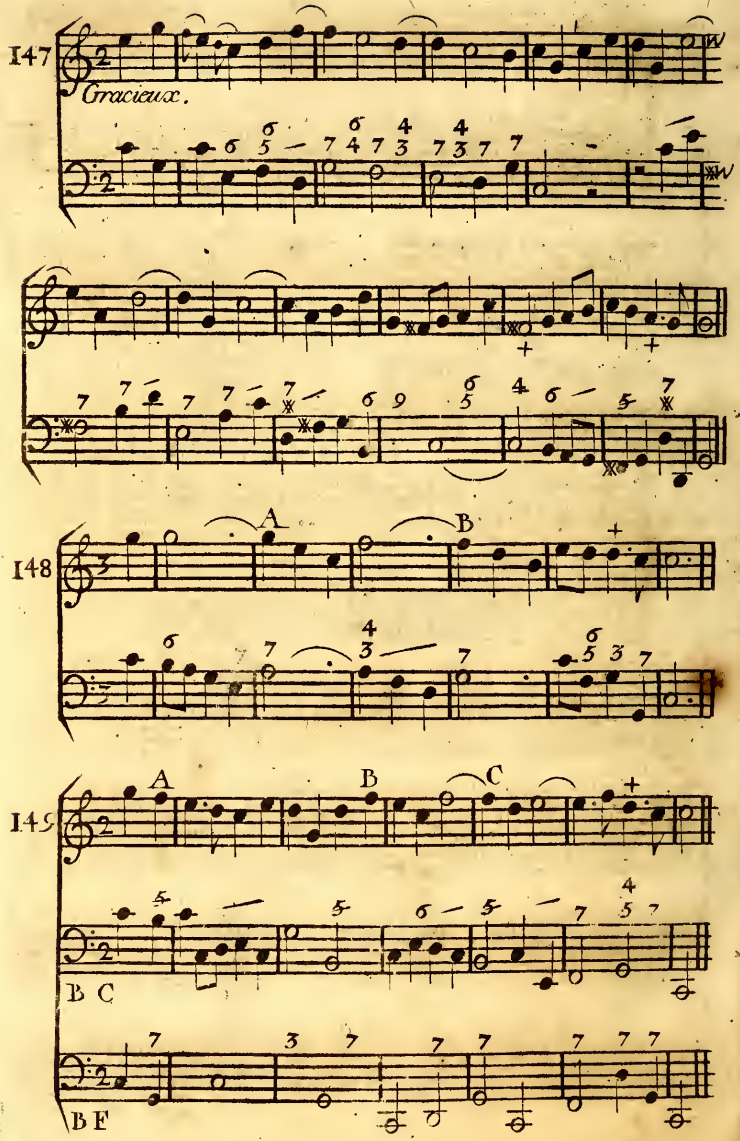


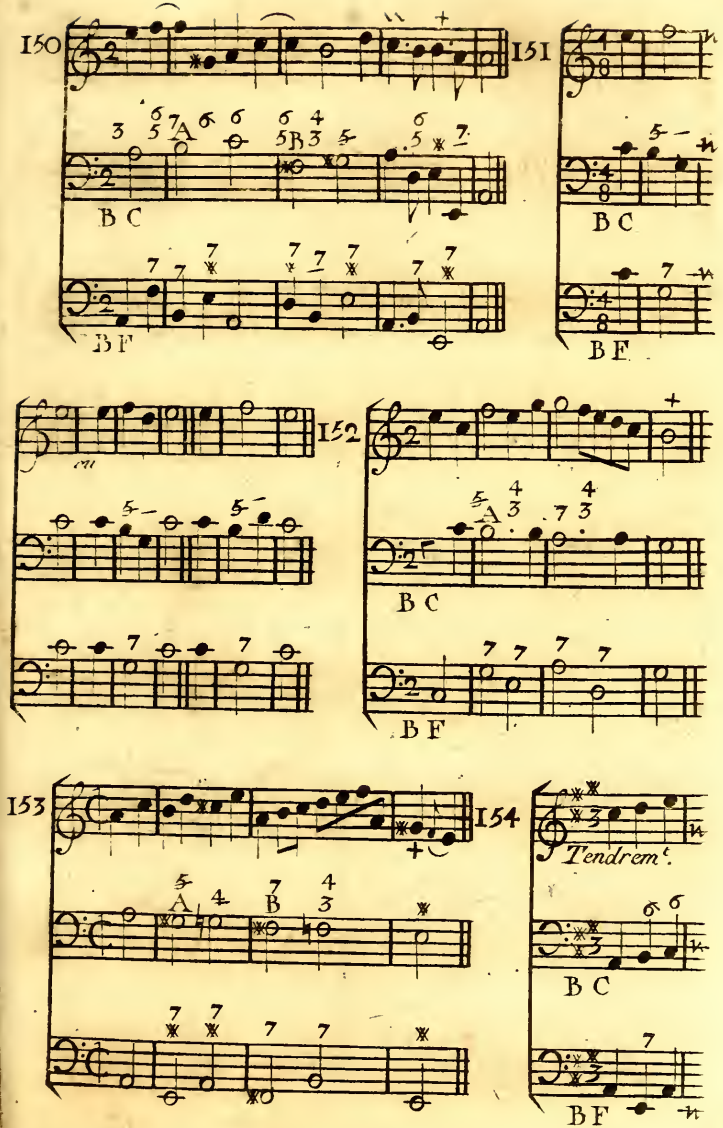
134

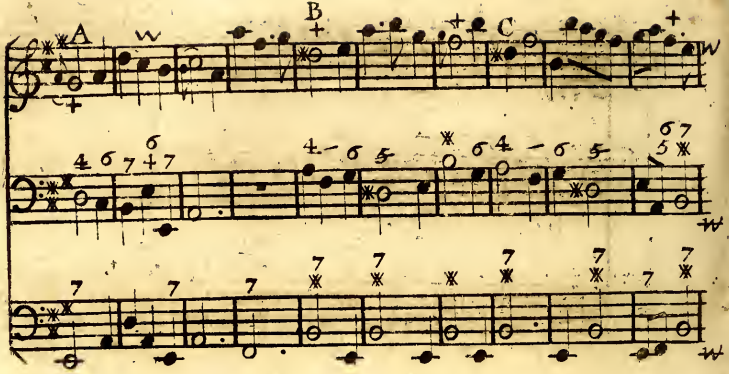


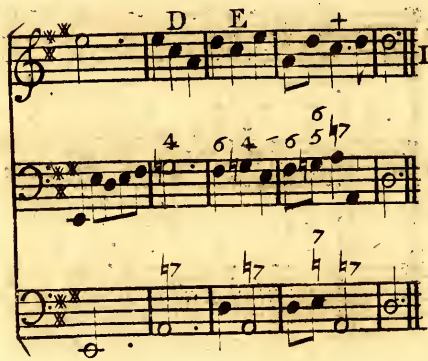

135
Gracieux.
A.
B.
C.
D
136
137
138
139
Gracieux
140
141
142

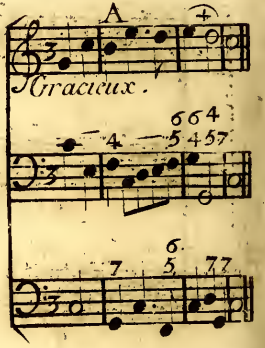

143
Grave
144
145
146
Modere

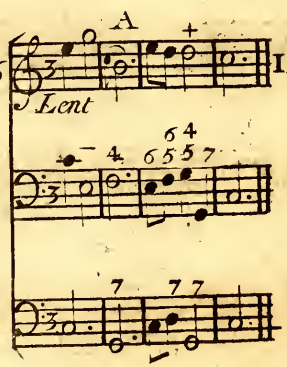

147
Gracieux.
148
A
B
149
A
B
C
B C
B F

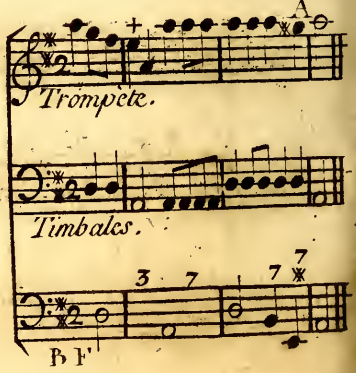

150
A
B
BC
BF
151
BC
BF
152
BC
BF
153
A
B
154
Tendrem.
BC
BF

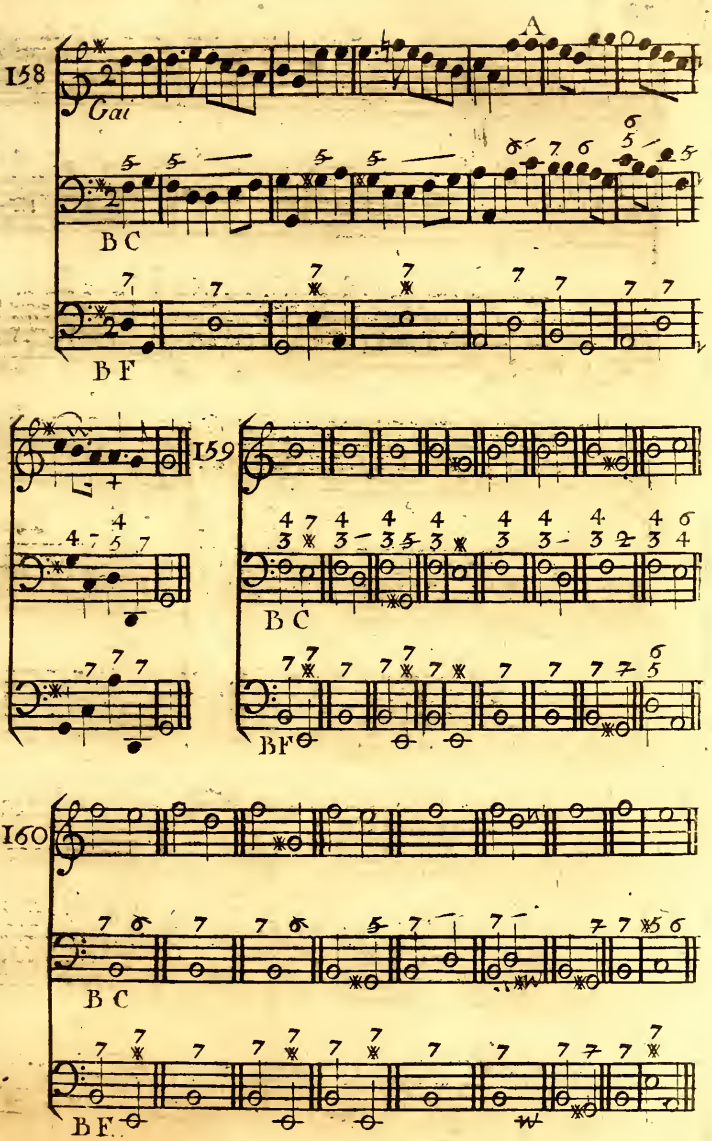

A
B
C

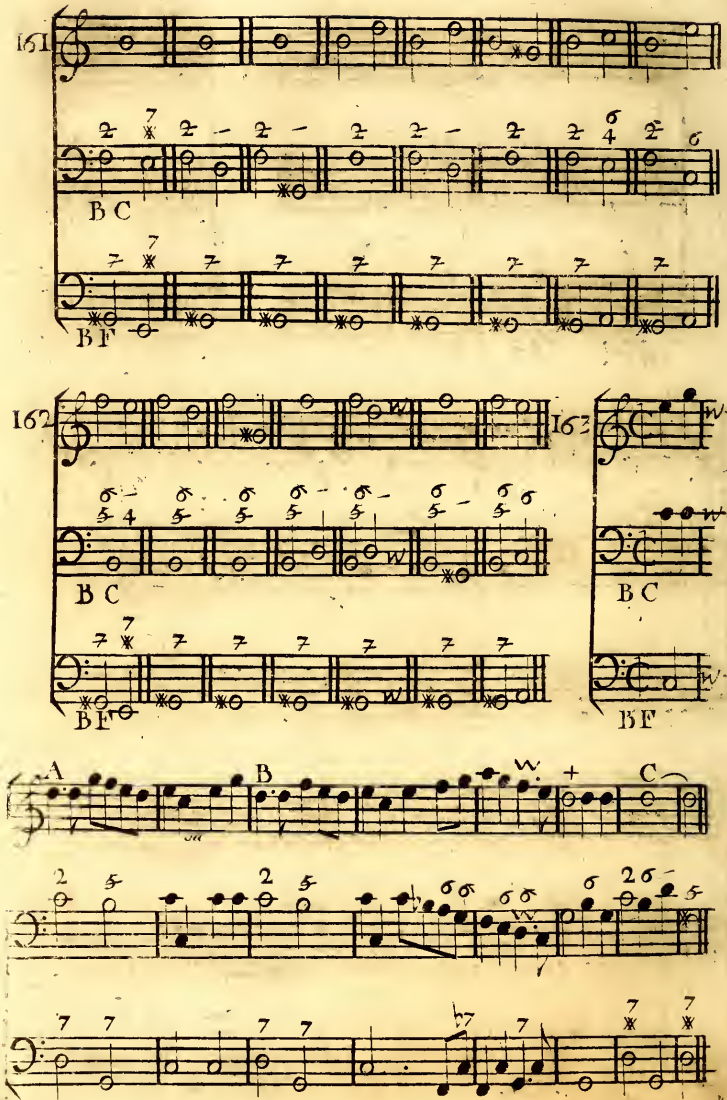

D
E
155

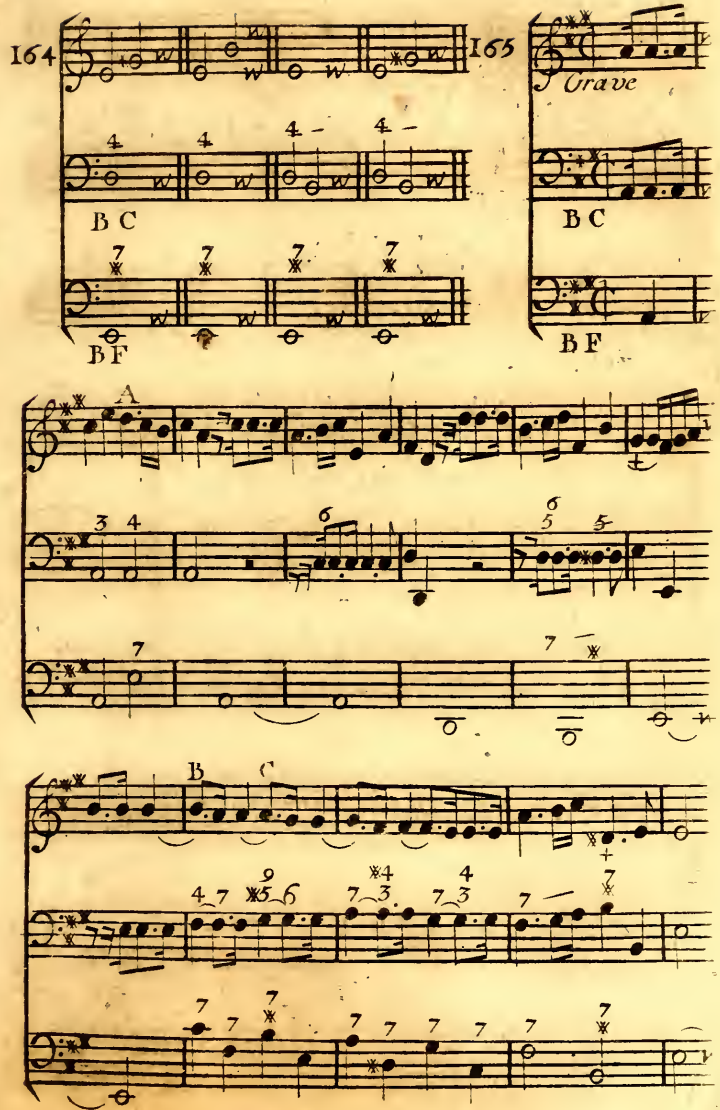

A
Gracieux.

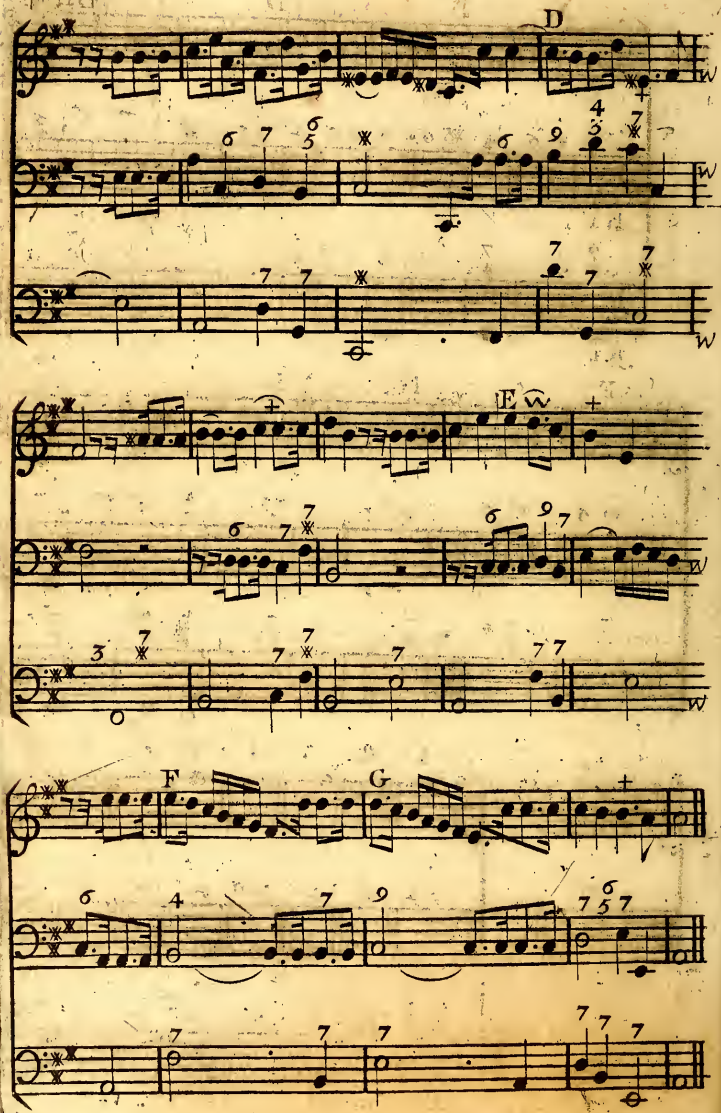

A
156
Lent
157

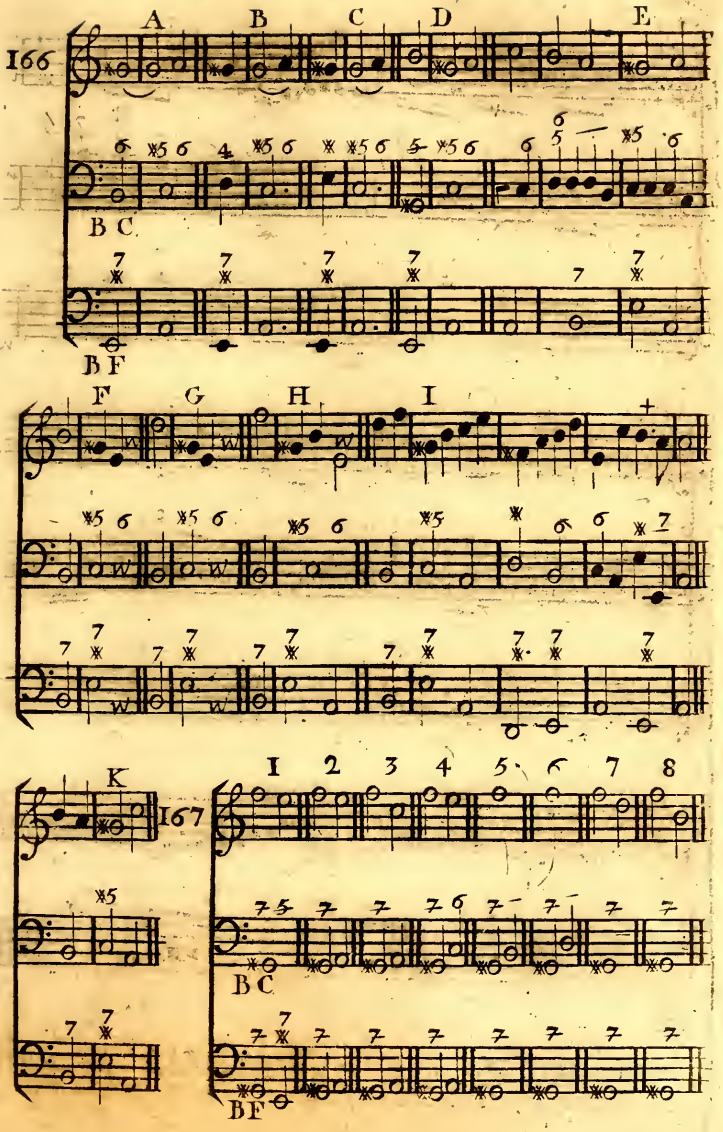

A
Trompete.
Timbales.

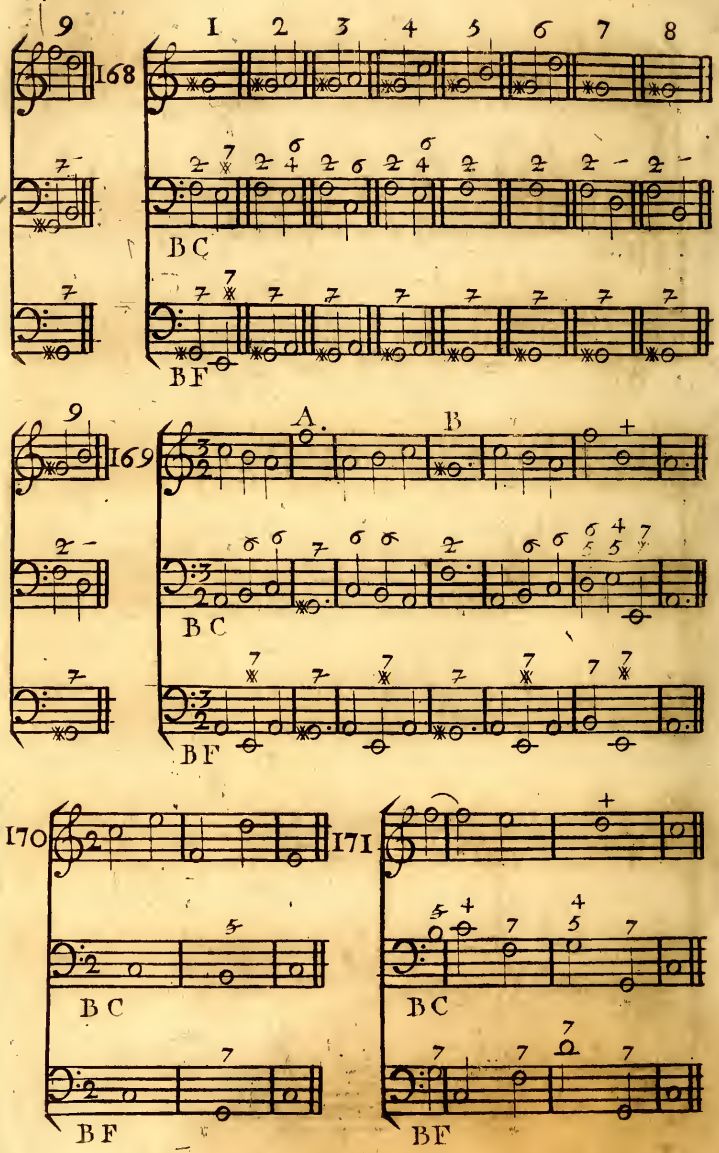

158
A
Gai
B C
B F
159
B C
B F
160
B C
B F

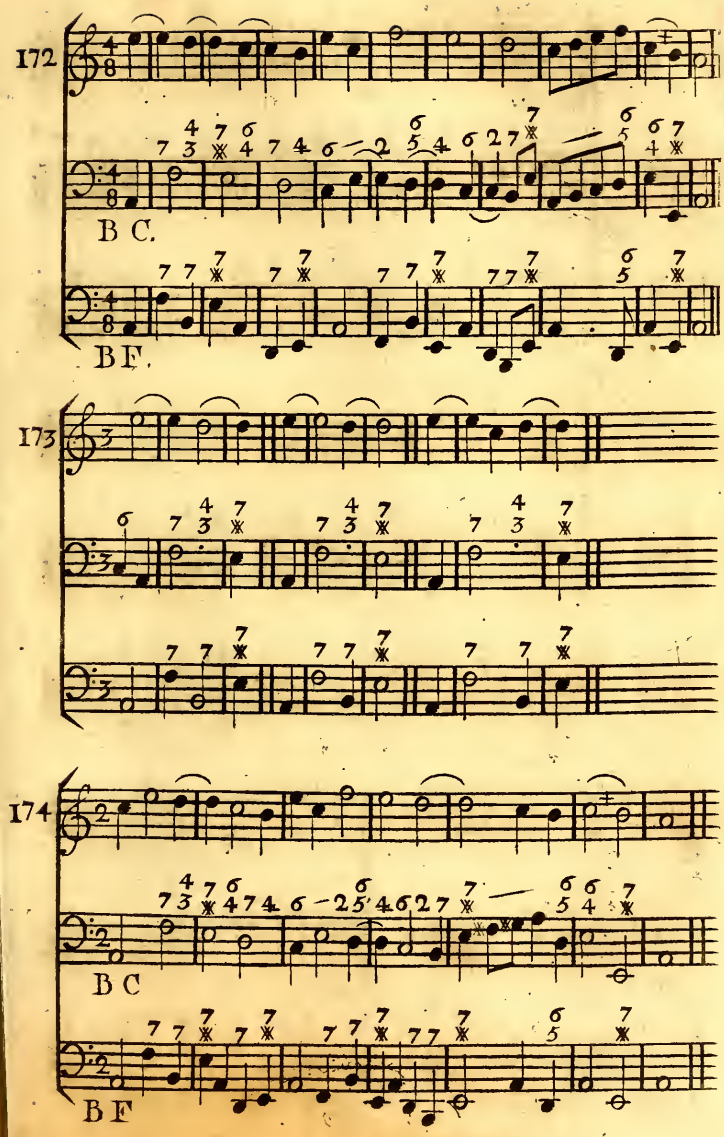

161
BC
BF
162
163
BC
BF
BC
BF
A
B
C


164
165
Grave
B C
B F
B C
B F
A
B
C


D
E
F
G


166
A
B
C
D
E
B C
B F
F
G
H
I
K
167
1 2 3 4 5 6 7 8
B C
B F


168
1 2 3 4 5 6 7 8
BC
BF
169
A.
B
BC
BF
170
BC
BF
171
BC
BF


172
B C.
B F.
173
174
B C
B F

Point d'orgue sur la dominante tonique

175

B C

B F

Point d'orgue sur une tonique

176

B C

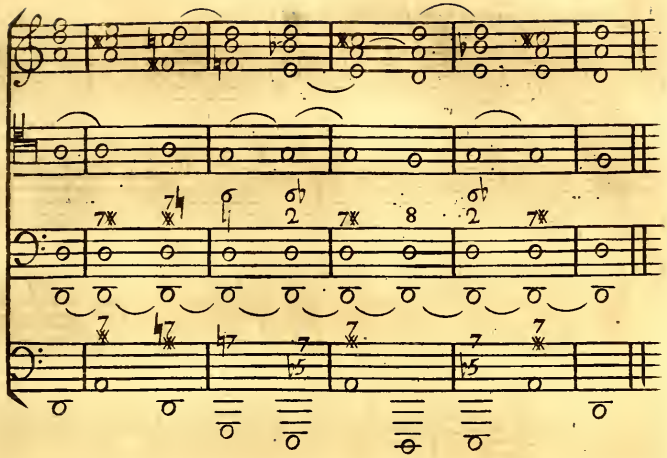
B F

177

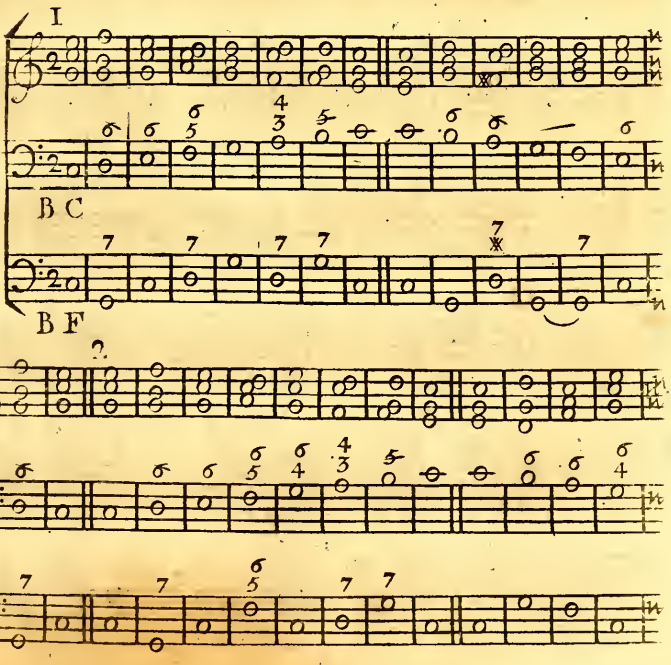
B C

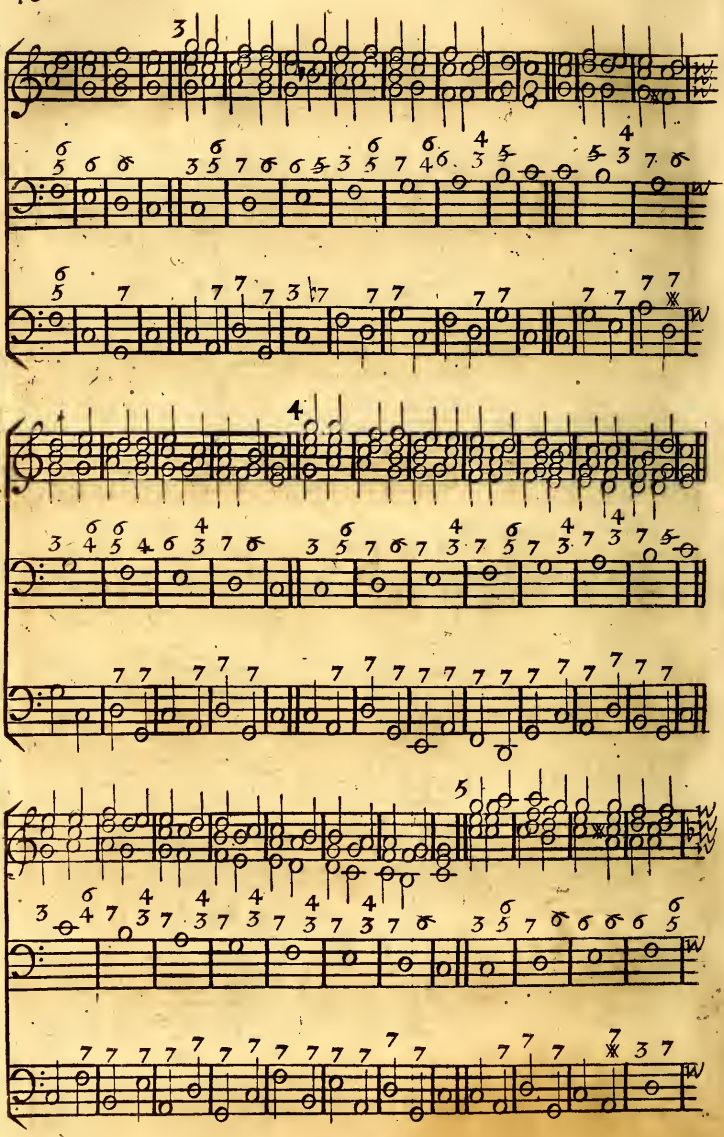
B F

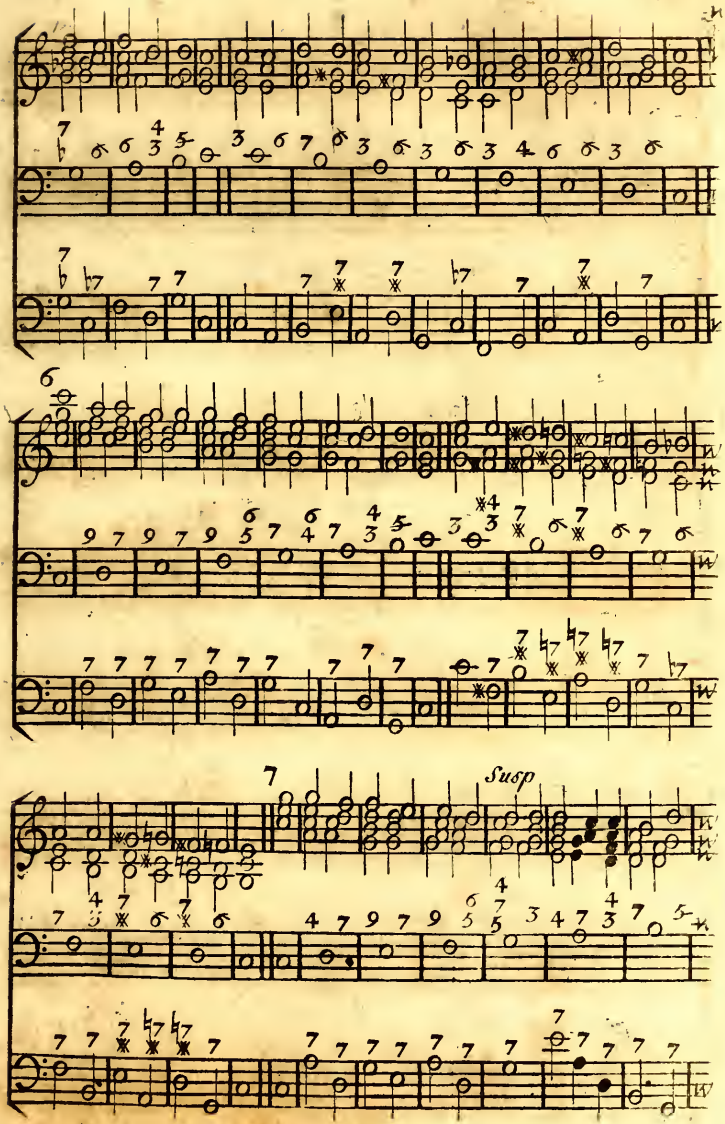
178

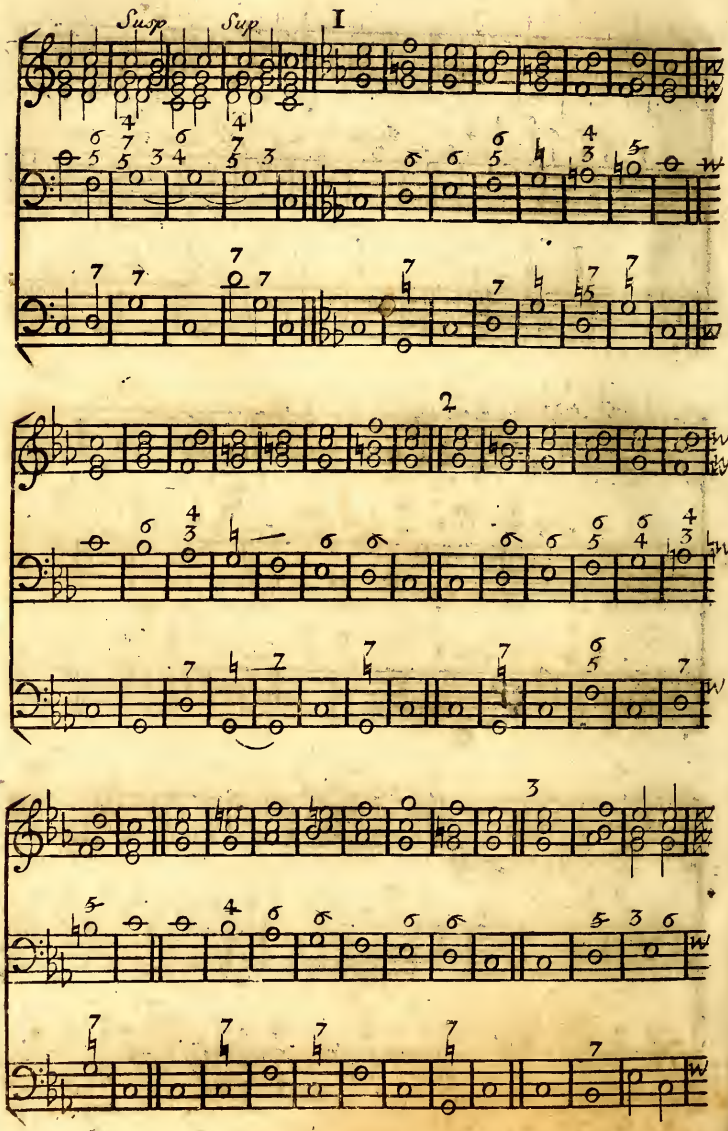


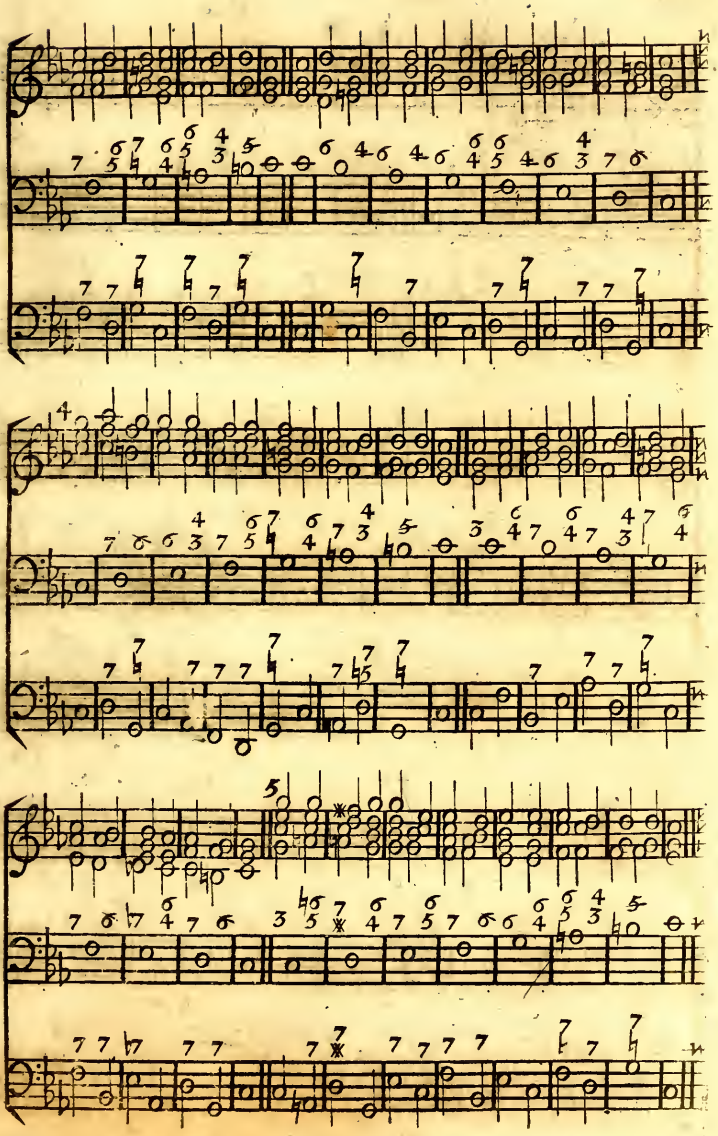
179

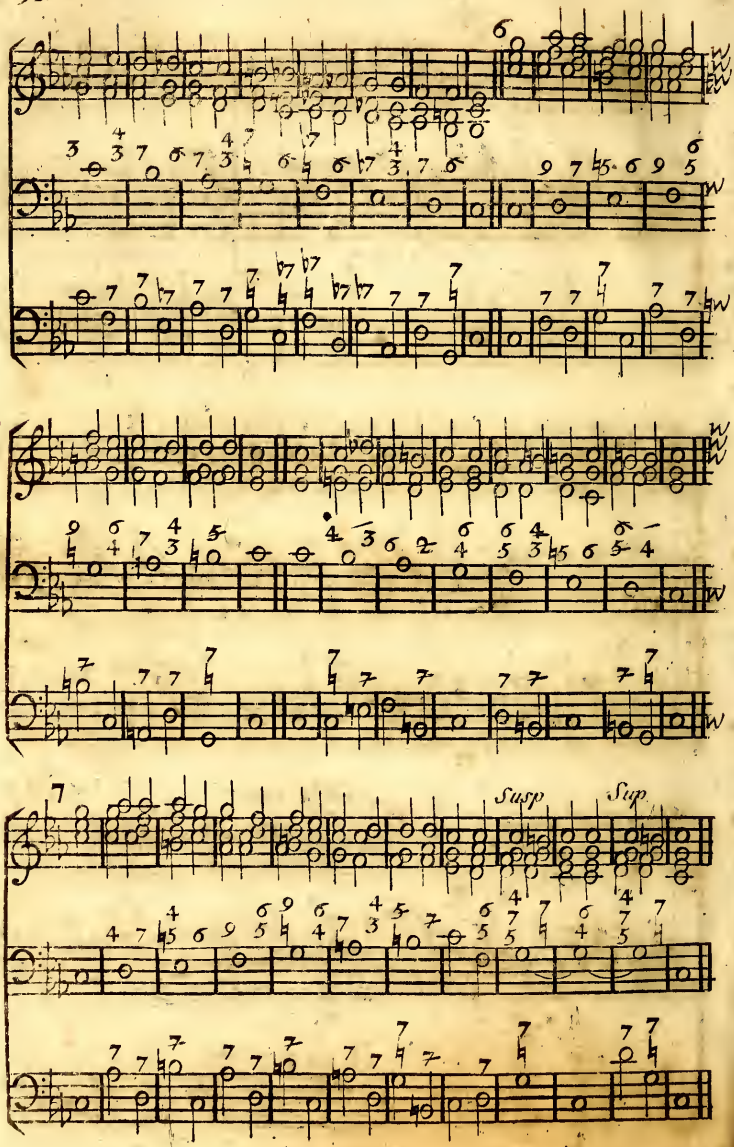


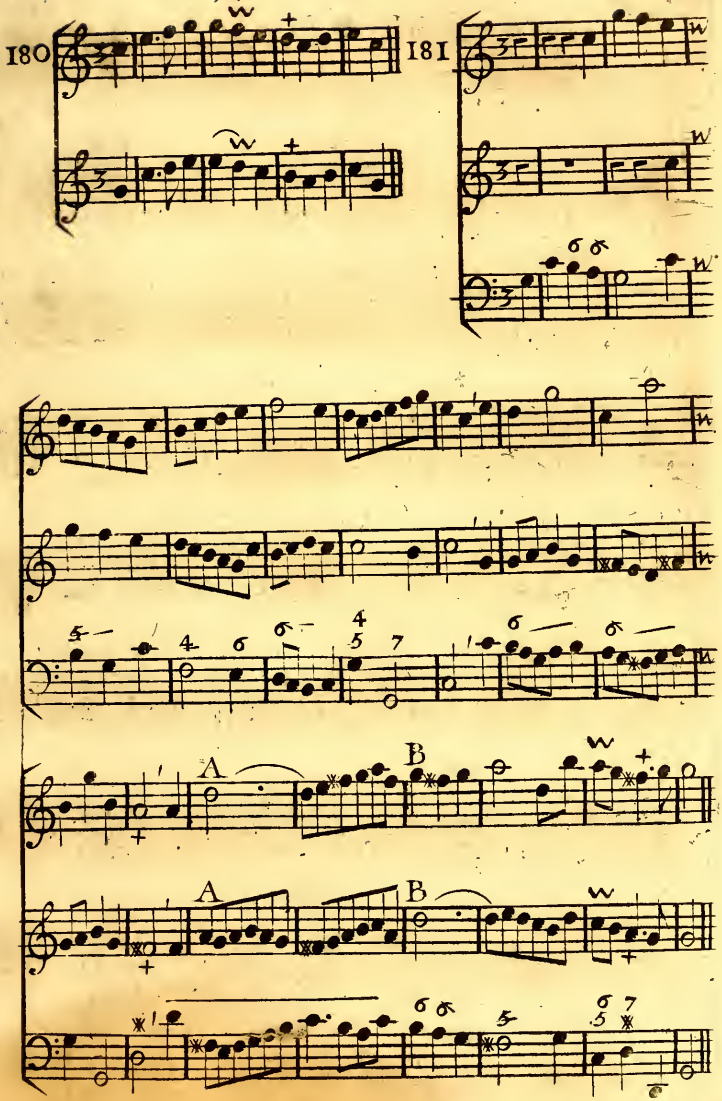


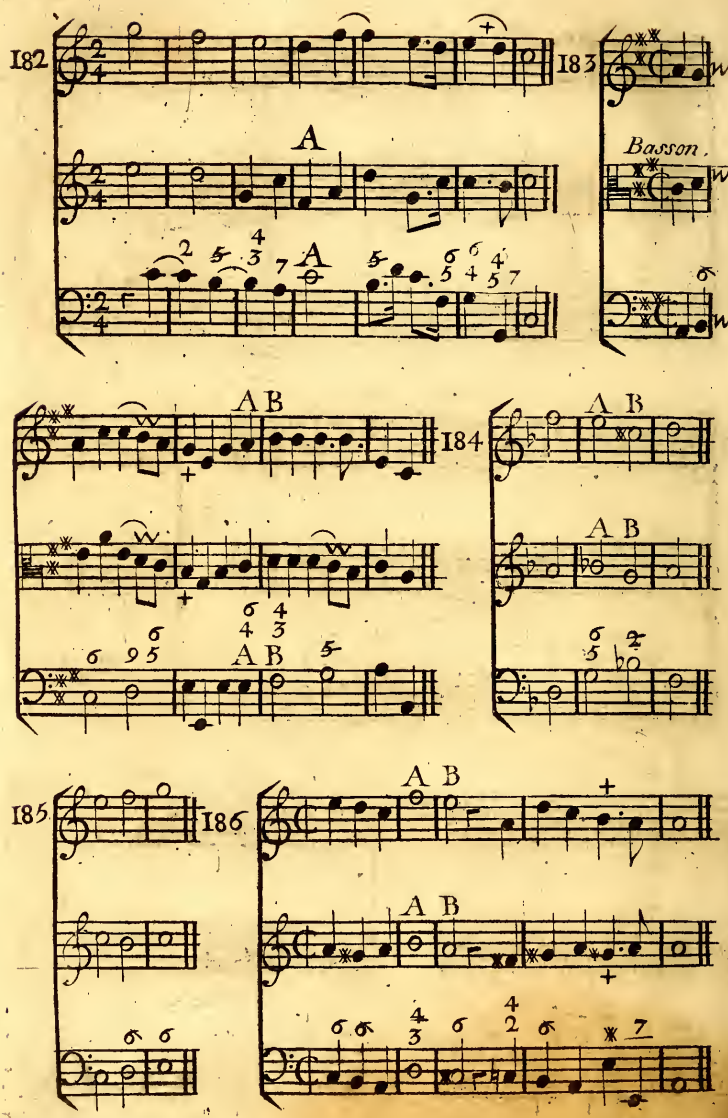

Subp

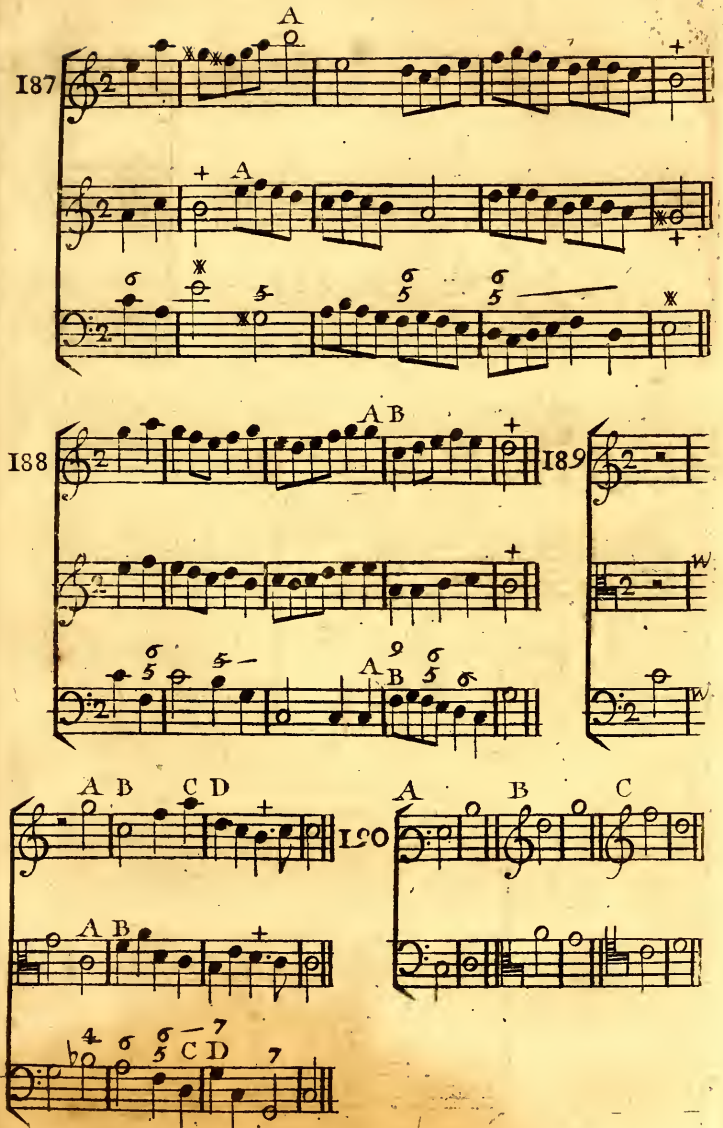

Susp
Sup
1
2
3

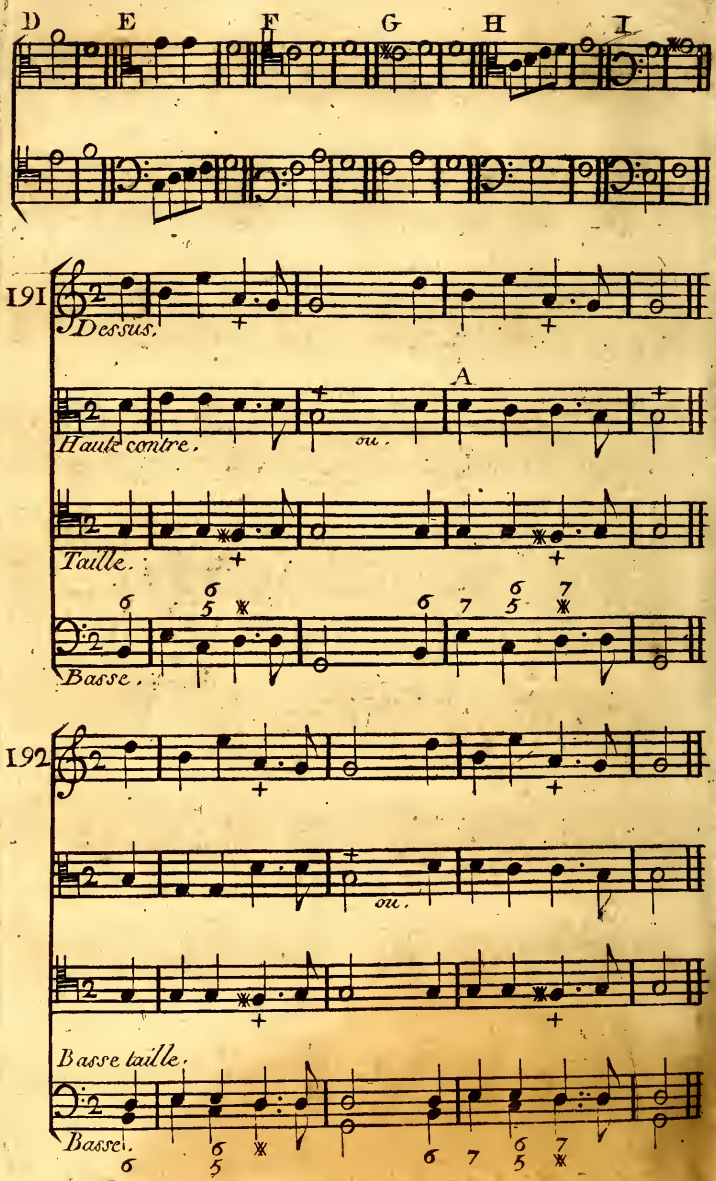



Susp
Sup

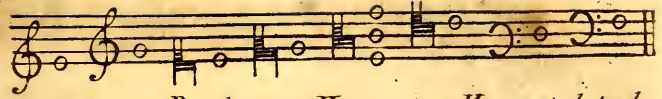

180
181
A
B
A
B


182
183
Basson.
A
184
A B
185
186


187
188
189
190
A
A B
A B C D
A B C
+
W

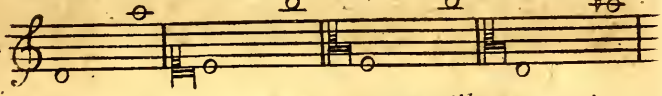

D
E
F
G
H
I
191
Dessus.
A
ou.
Haute contre.
Taille.
Basse.
192
ou.
Basse taille.
Basse.

193

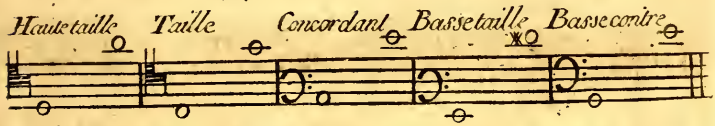


Haut dessus *Bas dessus* *Haute contre* *Haute contre batarde*

194

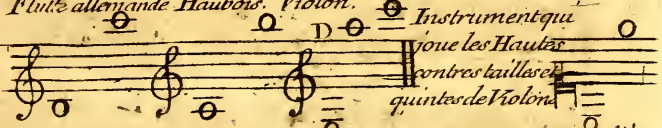


Haute taille *Taille* *Concordant* *Basse taille* *Basse contre*



Flute allemande *Hautbois.* *Violon.* *Instrument qui*

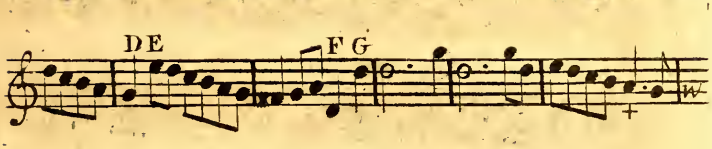
195

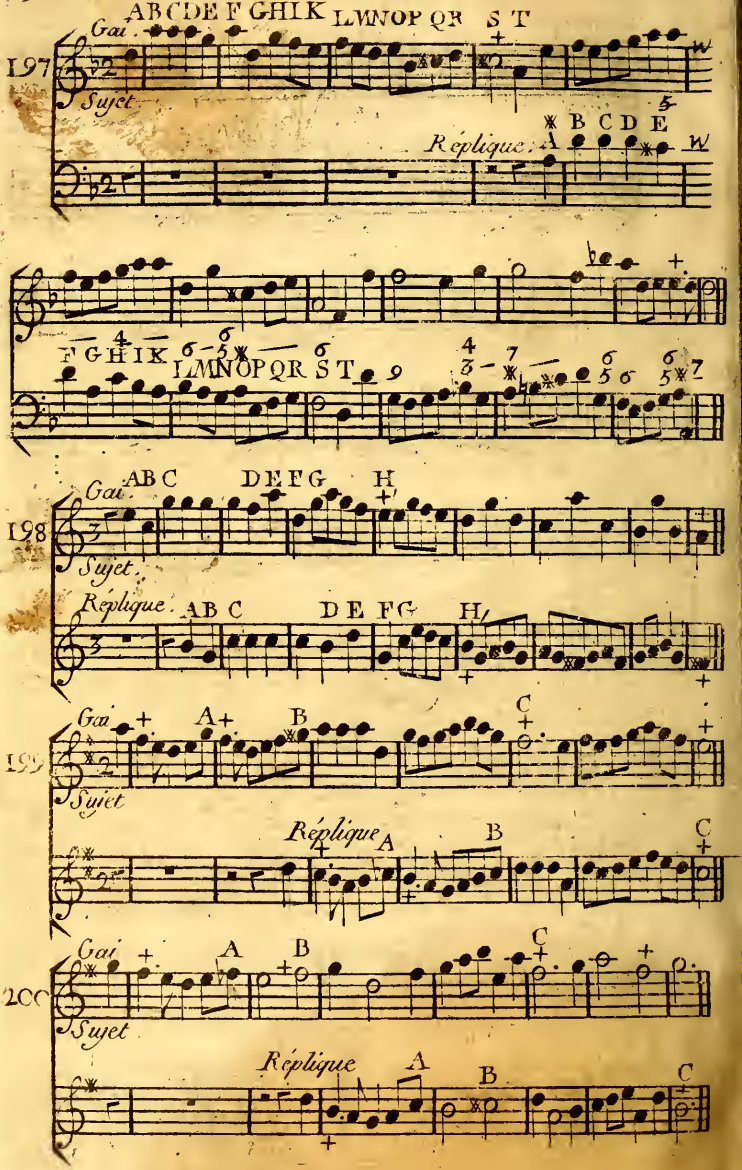


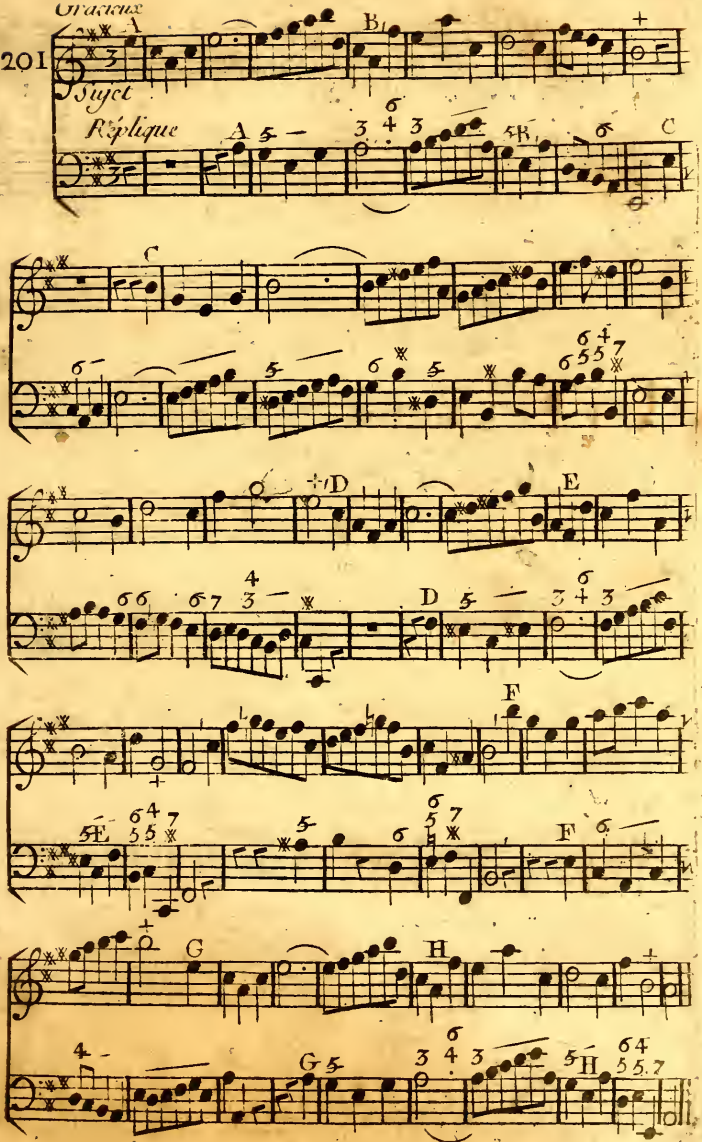
joue les Hautes contres tailles et quintes de Violon.

Basson *Violoncelle* *Basse de viole* *Clavecin*

196




ABCDE F GHIK LMNOP QR S T
Gai
197
Sujet
Réplique
A B C D E
F G H I K
L M N O P Q R S T
Gai
A B C
D E F G
H
198
Sujet
Réplique
A B C
D E F G
H
Gai
A
B
C
199
Sujet
Réplique
A
B
C
Gai
A
B
C
200
Sujet
Réplique
A
B
C


Gracieux
201
Sujet
Réplique
A
B
C
D
E
F
G
H

202

Grave

Réplique

Sujet

Sujet

Réplique.

203

Dessus

Haute contre

Taille

Basse taille

Basse contre